
Die kunst des porträts ...
Wilhelm Waetzoldt


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817

WILHELM WAETZOLDT

MIT 80 BILDERN



FERDINAND HIRT & SOHN IN LEIPZIG
1913

WILHELM WAETZOLDT

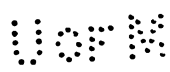
Die Kunst des Porträts

MIT 80 BILDERN



FERDINAND HIRT & SOHN IN LEIPZIG
1908

Die Kunst des Porträts



1	**Peter Paul Rubens: Selbstbildnis**
	(Florenz, Uffizien) (Phot. Hanfstaengl)

Richard Hamann

zu eigen

Vorbemerkung

Dieses Buch möchte als ein Beitrag zur Ästhetik der Malerei betrachtet werden. Seine Untersuchungen bewegen sich auf dem Grenzgebiete zwischen Psychologie und Kunstgeschichte. Das Ziel der Arbeit ist daher die Diskussion prinzipieller Fragen, nicht die Ausbreitung eines umfänglichen Porträtmateriales. Auswahl und Verwendung der Beispiele wurden durch diese Absicht bestimmt. Daß bei dem Fehlen einer Geschichte der Porträtmalerei auch der Versuch, eine Ästhetik des Porträts zu schreiben, von vornherein ein problematisches Unternehmen bleiben muß, — war dem Verfasser bewußt. Die folgenden Studien beschränken sich daher ausschließlich auf die künstlerischen Aufgaben des gemalten Porträts.

Berlin, im Herbst 1907

Wilhelm Waetzoldt

Inhalt

I

Künstlerurteile und Vorfragen

Drei psychologisch grundverschiedene Standpunkte lassen sich dem Bildnis gegenüber einnehmen. Man kann das Porträt betrachten: erstens unter dem Gesichtswinkel dessen, der abgebildet wird, vom Modell aus; zweitens mit den Augen des Abbildenden, also unter künstlerischen Gesichtspunkten, und drittens als unbeteiligter Bildbeschauer, von der Seite des Publikums aus.

Dieser Möglichkeit einer dreifachen Stellungnahme zum Bildnis entsprechend, fühlt man sich dem Gegenstande der Verhandlung gegenüber bald als Partei, bald als Gegenpartei, bald als vermittelnder Unparteiischer. Von welcher Seite sich die Kunstwissenschaft dem Bildnis auch nähert, sie wird stets vor einer Überfülle kunst- und kulturhistorischer, ästhetischer und psychologischer Probleme stehen. Der ganze Reichtum der Problematik zeigt sich aber erst, wenn der Betrachter den einseitigen Standpunkt verläßt und gleichsam um das Streitobjekt herumgeht. Ist doch selbst ein Einzelproblem, z. B. das der Ähnlichkeit nur lösbar, sobald man es hin und her wendet und sich dreimal fragt: als Porträtierter: was heißt „getroffen" sein, als Porträtist: was heißt „getroffen" haben, und vor dem Porträt: was heißt „getroffen" finden?

Solche Probleme, die den drei verschiedenen Anschauungswelten gemeinsam sind und in jeder Geltung haben, sind die prinzipiellen und sie sollen den Gegenstand der folgenden Untersuchung bilden. Spezialprobleme, z. B. technische, die nur in den Interessenkreis des Künstlers fallen, oder an sich hochinteressante soziologische Fragen, wie die nach der Bedeutung des Porträts als Auftragsleistung für das Verhältnis zwischen Künstler und Publikum — oder die andere nach den mannigfaltigen Gründen sich porträtieren zu lassen, . . . diese Probleme gehören hier nicht her.

Das Herausgreifen des Porträts als Bildgattung aus den übrigen bildnerischen Gestaltungen rechtfertigt sich noch nicht durch die übliche Einteilung der Malerei in die Darstellungsprovinzen: Historie — Genre

— Landschaft — Porträt — Stilleben. — Erst wenn wir nachweisen, daß Porträts für den Künstler, für den Abgebildeten und für den Betrachter einer bestimmten psychologischen Kategorie zugehören, haben wir einen inneren Rechtsgrund, das Bildnis als ästhetische Bildgattung anzusprechen.

1. Die Porträtisten

Befragt man die Künstler verschiedener Zeiten und Völker um ihre Wertung der Bildnismalerei, so erhält man ebensoviele Ansichten als Antworten.[1]) Der Kenner der von Künstlern in Gesprächen, theoretischen Schriften, Briefen, Tagebüchern und Selbstbiographien niedergelegten Anschauungen über künstlerische Dinge, wundert sich nicht über diese Vielstimmigkeit, ist er doch gewohnt, auf ein ähnliches Durch- und Gegeneinander der Meinungen zu stoßen, welches Kapitel der „Künstlerästhetik" er auch aufschlägt. Die Überzeugung, daß der schaffende Künstler zugleich auch der Berufenste ist, um über Kunst zu urteilen, hegte im stillen wohl jede kräftige Künstlerindividualität: „Die Kunst des Malens", schreibt Dürer, „kann nicht wohl beurteilt werden, denn allein durch die, die da selbst gute Maler sind, aber fürwahr, den anderen ist es verborgen, wie dir eine fremde Sprache."

Als Waffe im Kampfe zwischen dem Künstler und dem ewig „unverständigen" Auftraggeber brauchte aber erst das künstlerische Selbstbewußtsein des ausgehenden 17. Jahrhunderts diese These.

Mit Bezugnahme auf einen Brief Baldinuccis schrieb Ludovico David an die Vorsteher der Misericordia Maggiore zu Bergamo: „Die Malerei ist eine so schwere Kunst, daß Künstler von Bildung behaupten, es könne von niemand über ein Bild, von welcher Art es auch sei, richtig geurteilt werden, als von anderen, und zwar sehr erfahrenen Meistern."

Das ist bis heute in Künstlerkreisen die herrschende Ansicht geblieben, obwohl gerade von einer Reihe ihrer bedeutendsten theoretischen Köpfe dagegen opponiert wurde.

Ein Mann wie Reynolds, der gewiß mit Stolz auf seine ästhetischen Schriften sah, hatte doch einen genügend klaren Blick für die psychologische Sonderart des Künstlers, um einzugestehen: „Früher glaubte ich, die besten Beurteiler der Malerei seien die Maler selbst, aber jetzt weiß ich, daß dem nicht so ist."

Zwar plante Delacroix die Herausgabe eines philosophischen Wörterbuches der schönen Künste, weil er die Erfahrung gemacht hatte, daß den über Kunst schreibenden Gelehrten die Kenntnis des Technischen fehle, er verhehlte sich aber auch nicht, „daß die Fachleute freilich feiner kritisieren als die anderen, doch in die Fragen des Metiers vernarrt sind. . . Die Maler sehen nur aufs Handwerk."

Und Liebermann sprach mit behaglicher Selbstironisierung seiner eigenen kunstschriftstellerischen Versuche: nur die Künstler schreiben über Kunst, „die irgendwo der Schuh drückt".

Künstler urteilen aus den Spezialerfahrungen ihrer Kunstübung heraus und infolge ihres persönlichen Verwachsenseins mit künstlerischen Problemen weit mehr mit dem Temperamente, als mit dem Verstande. Je bedeutender sie als künstlerische Persönlichkeiten sind, um so einseitiger pflegen ihre Urteile über Kunst und Künstler auszufallen.

Ich stelle im folgenden eine kleine Auswahl von Künstleräußerungen über Porträtmalerei zeitlich geordnet nebeneinander, ohne erläuternde Zwischenbemerkungen. Es kommt ja hier nicht darauf an, jede einzelne theoretische Ansicht in ihrer historischen und persönlichen Bedingtheit zu verstehen, sondern nur im allgemeinen das Auf und Ab der künstlerischen Anschauungen über eine bestimmte Provinz des Kunstschaffens zu zeigen.

Der bedeutendste Humanist unter den Künstlern, Leone Battista Alberti (1404—1472), preist die Bildnismalerei, weil sie, „vielleicht göttlichen Wesens, es nicht nur vermöge, wie man von der Freundschaft sagt, abwesende Menschen gegenwärtig, sondern auch die Verstorbenen nach Jahrhunderten soviel als lebendig zu machen." Die Porträtmalerei in erster Linie deshalb zu schätzen, weil sie die Ruhmsucht befriedigt, ist eine charakteristisch italienische Bewertung; daß Alberti wirklich nichts anderes im Sinne hat, beweist der Schluß seines Buches „Über die Malerei", wo es heißt: „Ich fordere zum Lohne meiner Mühen, daß die Maler in ihren Gemälden mein Bild anbringen zum Zeichen ihrer Dankbarkeit, daß ich mich um die Kunst bemühte."

Des venezianischen Dichters, Historikers, Briefschreibers und Schöngeistes Ludovico Dolce (1508—1568) „Dialog über die Malerei" ist sicherlich unter dem Einflusse Tizians verfaßt. Vielleicht klingt

eine Ansicht des großen Porträtmalers wieder in Dolces Worten: „Die Bildnisse edler und tüchtiger Menschen begeistern die anderen zu gleichtugendhaften und ausgezeichneten Handlungen."

Vasari (1511—1574), der Ahnherr aller Kunsthistoriker, empfand als erster das Porträt als eine minderwertige Kunstform gegenüber dem Schaffen der „perfette figure". Michelangelos Abneigung gegen das Malen von Bildnissen begründete er damit: „Er sträubte sich dagegen, das Lebendige ähnlich darzustellen, wenn es nicht von unendlicher Schönheit war." In seiner Selbstbiographie betonte er ausdrücklich, er habe, „soweit er konnte, sich dagegen gesträubt, Porträts zu malen"; das Schicksal wollte es freilich, daß Vasari trotz aller seiner „großen" akademischen Malereien sein Bestes in einem Bildnis gab, in dem Porträt des Lorenzo magnifico.

Francisco de Hollanda (1517—1584), der während seines römischen Aufenthaltes des Verkehres mit Michelangelo und Vittoria Colonna gewürdigt wurde, war der Sohn eines geschätzten Buch- und Bildnismalers Karls V. Und die Erinnerung an den Beruf seines Vaters ließ ihn wohl in seines Malerbuches drittem Teil vom Porträtmaler verlangen, er solle nur sehr weniges und sehr gutes malen — und zwar nur sehr bedeutende Männer, die als Herrscher, Feldherren, Gelehrte, Künstler oder Heilige die Masse um Hauptes-länge überragen, und zwar zu dem Zwecke, damit ihr Ruhm zum Nacheifer ansporne. Für den bedeutendsten Porträtmaler erklärt er Tizian.

Die Bildnisauffassung der italienischen Hochrenaissance formulierte der mit 33 Jahren erblindete Lomazzo (1538—1600) in seinem Traktat über die Malerei, wenn er schrieb, „der Maler müsse im Porträt stets die Würde und Größe des Menschen herausarbeiten, die Unvollkommen-heiten der Natur aber unterdrücken, so wie es die alten Meister getan haben."

Im Tagebuch des Herrn von Chantelou, der dem Universalgenie der Barockkunst Bernini (1598—1680) während dessen Pariser Auf-enthaltes attachiert war, findet sich auch eine sehr bezeichnende Be-merkung des Italieners über das Porträt. „Das Geheimnis des Por-träts" sieht Bernini darin, „die vorhandene Schönheit zu unter-streichen, und ‚Größe' zu geben, das Kleine und Schwächliche hin-gegen zu mindern, bzw. nach Möglichkeit zu unterdrücken."

Bernini arbeitete gerade an dem besten Beispiel zur Illustration seiner Worte, an der Büste Ludwigs XIV.

So wenig wie von Tizian hört man von Velasquez irgend ein Wort über seine Tätigkeit als Bildnismaler; beide haben sich mit dem Pinsel ausgesprochen. Aber aus der unmittelbaren Nähe des Spaniers sind zwei Äußerungen überliefert. Velasquez' Vorgänger und Schwiegervater, der sevillianische Maler, Dichter, Sammler und Kunstschriftsteller Pacheco (1571—1654) wagte das Wort, daß man zum Bildnismaler geboren werde. Pacheco hatte nicht nur Porträts gemalt und ein Buch geschrieben „Die Kunst der Malerei“, sondern seine Lieblingsarbeit war auch ein, Porträts und Biographien berühmter Sevillianer vereinigendes Sammelwerk, zu dem ihm des Italieners Giovio berühmte „Elogia“ als Vorbild diente. So wird seine hohe Schätzung der Porträtkunst verständlich; Pacheco stand mit seiner Ansicht allein.

Gerade gegen die zeitgenössischen Bildnismaler, als die Vertreter eines untergeordneten Faches künstlerischer Arbeit, wandte sich damals Carducho (1585—1683) in seinen „Gesprächen über die Malerei“. Der geborene Florentiner, Maler des Königs und Konkurrent des Velasquez, machte sich zum Wortführer einer in ihrem künstlerischen Selbstgefühl tiefgekränkten Malergruppe. Man protestierte gegen eine drohende Gewerbesteuer, die die Künstler mit den Lohnarbeitern auf eine Stufe gestellt hätte. Aus dem Eifer für die Hochhaltung der Malerei und des Künstlerstandes entsprang der Haß gegen naturalistische Richtungen, und von diesem sozialen Gesichtspunkte aus griff Carducho auch die Porträtisten an. „Kein großer und außerordentlicher Maler ist je Bildnismaler gewesen. Denn ein solcher wird die Natur durch Vernunft und gelehrte Gewöhnung verbessern. Beim Bildnismaler aber muß er sich dem Modell, sei es gut oder schlecht, unterordnen mit Verleugnung seiner Einsicht und Verzicht auf Auswahl.“

Dürers heißes Bemühen um eine theoretische Grundlage seines künstlerischen Schaffens führte ihn gerade von „diesem“ und „jenem“ Menschen weg zum „schönen“ Menschen, vom Individuellen zum Vollkommenen. So mag ihm das Porträt, künstlerisch betrachtet, nur als eine Vorstufe erschienen sein; und der überlieferte Ausspruch betont bloß den historischen Wert der Bildnismalerei: „Auch behält das Gemälde die Gestalt des Menschen nach ihrem Sterben.“ Das

klingt wie die Übersetzung der anfangs zitierten Worte des Leone Battista Alberti, und Albertis theoretische Arbeiten über das Problem des schönen Menschen waren es ja, die neben denen Leonardos auf Dürer einen so tiefen Eindruck machten.

Im Frankreich des 17. Jahrhunderts wurde das Wort: „portraiture" als gleichbedeutend, oder richtiger an Stelle von „peinture" angewendet. Schon Jean Cousin betitelte 1589 ein Buch: „Livre de la vraye Science de la portraiture", und der Kupferstecher Bosse (1610—1678) sprach es 50 Jahre später in seinen „sentiments" deutlich aus: „portraiture . . . qui est un mot général qui comprend et la Peinture et la Gravure." Für ihn als Porträtstecher besaß freilich der Begriff neben seiner generellen noch eine persönliche Bedeutung, da seine Kunst eben die des Porträts war. Und wie Bosse „portraiture" für „peinture" braucht, so denkt er auch an „portraits", wenn er der Stoffe wegen „tableaux" meint.

Aber schon 1674 führt der Kunstliebhaber und Freund Poussins, Félibien (1619—1695) eine schärfere Terminologie ein. Sein „Dictionnaire", den er den „Principes" anhängte, bestimmt: Man wendet das Wort „portrait" nicht unterschiedlos auf alle Arten von Sujets an; man sagt: das Porträt eines Mannes oder einer Frau; aber man sagt nicht das Porträt eines Pferdes, eines Hauses oder eines Baumes, sondern „la figure" eines Pferdes, „la représentation" eines Hauses oder eines Baumes.

Die Bildnismalerei im Zeitalter Ludwigs XIV. fand ihren Theoretiker in dem Maler und Kunstschriftsteller Roger de Piles (1635—1709). Vor Rigauds oder Largillières Porträts könnte er niedergeschrieben haben: „Die Bildnisse müssen zu uns zu sprechen scheinen und uns etwas sagen: Halt! beachte auch wohl, ich bin jener unbesiegbare König, erfüllt von meiner Majestät, oder: Ich bin jener tapfere General, der überall Schrecken um sich verbreitete, oder ich bin jener große Minister, der alle Schliche der Politik gekannt hat, oder: Ich bin jener Magistrat von vollendeter Weisheit und Redlichkeit."

Diese Stelle zitiert auch Joshua Reynolds in seiner Akademierede vom Jahre 1778 als Beispiel dafür, „daß man auch in den Schriften der Kritiker Vorschriften finden könne, die sich gegen Einfachheit und alles, was damit zusammenhängt", richten. Der englische Porträtist fährt dann fort: „Wir können die Aufgeblasenheit

dieses anspruchsvollen Hochmutes zum Vergleich neben die ungezwungene, ungekünstelte Art Tizianischer Porträts stellen, deren anscheinend angeborene und natürliche Würde unwillkürlich Verehrung hervorruft und, anstatt voll eitler Anmaßung zu erscheinen, den Eindruck macht, als ob sie mit ihren Trägern untrennbar zusammenhinge; während solch prunkhafter und absichtlicher Schein der Größe, weit entfernt davon, Achtung zu gebieten, eher Gemeinheit, Niedrigkeit und erst jüngst erworbene Bedeutung verrät." Der ganze Unterschied zwischen dem französischen Porträt des 17. und dem englischen des 18. Jahrhunderts spiegelt sich wieder in den verschiedenen Ansichten dieser beiden Maler.

In seinem einflußreichen lateinischen Lehrgedicht über die Kunst der Malerei hatte Du Fresnoy die Aufgabe des Porträts dahin bestimmt: es müsse genau dem Naturvorbilde sich anschließen. Dies Ziel wird der Maler erreichen, wenn er rasch und ohne Unterbrechungen zu Werke geht und gleichzeitig nur an verwandten Partien arbeitet, also das einemal an den Augen, Wangen, Lippen und Nasenlöchern, das anderemal an anderen Teilen des Modells. De Piles versah die französische Prosaübertragung dieses Gedichtes mit „Remarques" und bemerkte zu den Porträtversen: „Das Endziel der Porträtmaler ist genau genommen nicht, wie sich einige einbilden, dem Modell mit der Ähnlichkeit zugleich auch ein lächelndes und gefälliges Aussehen zu geben; das ist zwar an sich eine schöne Sache, aber damit ist es noch nicht getan. Die Porträtaufgabe besteht darin, das wirkliche Temperament der Leute auszudrücken und ihre wahre Physiognomie sehen zu lassen." Wenn z. B. die Person, die man malt, von Natur traurig ist, muß man sich wohl hüten, sie lustig darzustellen, denn das würde stets einen falschen Zug in das Gesicht hineinbringen, ... wenn sie ernst und würdig ist, läßt ein allzu fühlbares Lächeln diese Würde fade und schal erscheinen" usw. Uns scheinen diese Anmerkungen banalste Selbstverständlichkeiten zu enthalten; vor den französischen Porträts des 17. Jahrhunderts begreift man aber die Notwendigkeit solcher Mahnungen von theoretischer Seite.

Karel van Mander (1548—1606) war vier Jahre in Italien gewesen und hatte wohl von dort neben anderen künstlerischen Überzeugungen auch die Unterschätzung der Bildnismalerei nach Holland

mitgebracht. Wiederholt bedauert er im „Schilderboeck" die Maler, die sich „mit Porträts und anderen kleinen Arbeiten" abgeben müssen und von Cornelis Cornelisz van Haarlem sprach er direkt aus: „Er malte auch viel herrlich schöne Porträts, allerdings ungern, weil sein Geist sich dadurch beschränkt fühlte." Das Schicksal wollte es, daß van Manders bester Schüler, Franz Hals, Hollands bedeutendster Porträtist wurde! Daß van Mander die Bildnisarbeit für eine geistlose künstlerische Beschäftigung hielt, hatte seinen letzten Grund in seinen dichterischen Neigungen. Das Literarische suchte er in beiden Künsten. Van Mander hatte zum Nutzen der Maler und Dichter Auslegungen der Ovidischen Metamorphosen verfaßt, und diese übersetzte der in seinem Todesjahre geborene pfalzneuburgische Rat Joachim van Sandrart (1606—1688).

Obwohl dieser einigen erfolgreichen Porträts seine Aufträge zu allegorischen und mythologischen Bildern verdankte, hielt er „wohlgleichende Contrefaite" keineswegs für „sinnreiche Inventionen". Er strebte stets vom Bildnis weg zu einem „Überfluß wohlaufgeräumter Gedanken", den er durch Nebeneinanderstellung kontrastierender Affekte und durch Hervorhebung antiquarischen Wissens in religiösen und historischen Darstellungen verwertet wissen wollte.

Die gleiche Verachtung für die Bildniskunst wie der Verfasser der „Teutschen Akademie" hat sein niederländischer Kollege, der an Poussin und der Antike gebildete Gérard de Lairesse (1641—1711). In dem großen Malerbuch, das er, erblindet, einer gleichgesinnten Malergesellschaft diktierte, handelt er auch von den „Abbildungen oder Contrefaiten". „Es hat mich," heißt es da, „was diese Angelegenheit anbelangt, manchmal sehr fremde bedrücket, wie doch jemand seine Freiheit verlassen könne, um sich zu einem Sklaven zu machen, und daß derselbe von der Vollkommenheit unserer edlen Kunst abweichet, damit er sich selbst in allen den Mängeln der Natur unterwerfe. Ich rede von solchen großen und berühmten, als von van Dyck, Lely, van Loo, dem alten und dem jungen Baker und anderen, welche in dieser Kunst ein gleiches Vermögen besaßen, daß, sage ich, sie das Adlige dem Bürgerlichen nachsetzten." Und voll tiefer verächtlicher Ironie spricht Lairesse seine Verwunderung darüber aus, daß nicht alle Maler Porträtisten wurden „maßen in der heutigen Welt das Geld über den Verstand, und der Gewinn über die Tugenden gesetzet, und

manchem die Ehre nur bloßerdings nach Massen seines Reichtums beschieden wird."

Der Verfasser der „grooten Schouburgh", Houbraken (1660—1719) dachte über das Verhältnis des Porträts und der Porträtisten zu den anderen Bildgattungen sehr viel nüchterner als van Mander; er bedauert die Bildnismaler nicht lange ihres Metiers wegen, sondern weiß die ökonomischen Vorteile gerade dieser künstlerischen Spezialität zu würdigen, mit theoretischen Erörterungen hält er sich nicht auf. Von Houbraken hören wir nun auch etwas über die englischen Porträtmaler des 17. Jahrhunderts. Von Lely (1617—1680), einem geborenen Westfalen, dem Maler der „beauties of the Court" erzählt er folgende Anekdote: Lely riet Roestraten vom Porträtmalen ab, da er selbst nur Porträts malen konnte und sein Glück damit machen wollte, damit sie einander nicht in den Weg gerieten." Ohne ein Wort der Mißbilligung aus ethischen oder ästhetischen Rücksichten schreibt Houbraken ferner: „Kneller (1646—1723) zog sein Geld und Gunst bringendes Metier dem der Historienmaler vor, weil jene „zwar den Toten Leben gäben; ihr eigener Name und Ruhm dagegen meist erst zu leben begänne, wenn sie selbst tot seien."

Hogarth nannte die Porträtmalerei „den einzigen blühenden Zweig an dem Baume der britischen Kunst". Das Zeitalter der großen englischen Porträtmalerei brachte in Reynolds nicht nur die bedeutendste künstlerische Potenz, sondern auch einen Theoretiker ersten Ranges hervor. Neben Leonardos „Buch von der Malerei" sind Reynolds Akademiereden wohl die gehaltvollste Künstlerschrift überhaupt. Sein Denken über Kunst und auch seine Theorie des Porträts steht freilich unter dem Einfluß der „Theory of Painting" von Jonathan Richardson (1665—1745). Dieser — Bildnismaler und Schriftsteller — griff mit seinem Buche entscheidend in das Leben seines größeren Nachfolgers ein: es führte Reynolds zur bildenden Kunst. Richardson prophezeite das Erscheinen eines englischen Raffael, und Reynolds mag diese Worte wie eine Berufung empfunden haben. Der Porträtkunst suchte Richardson dadurch in der Rangordnung der Kunst einen höheren Platz zuzuweisen, als sie nach allgemeiner englischer und kontinentaler Schätzung bisher eingenommen hatte, daß er energisch ihren moralischen Wert betonte und die Bedeutsamkeit des Bildnisses als historisches

Dokument. „Das Porträt eines abwesenden Verwandten oder Freundes hilft uns jene Gefühle aufrecht zu erhalten, die oft durch die Abwesenheit matt werden, und so kann das Porträt ein Mittel werden, Freundschaft, Vaterliebe, Sohnesliebe und jegliches Pflichtgefühl in uns zu bewahren und manchmal zu vermehren.“ Vom Modell aus gesehen, heißt infolgedessen: „sich porträtieren lassen“: der Welt einen Abriß des eigenen Lebens übergeben und sich damit der Ehre oder der Schmach ausliefern; ich weiß nicht, welchen Einfluß das haben kann, aber ich glaube, die Porträts sind ein wichtiges Hilfsmittel „à la pratique de la vertue“. — „Ein guter Porträtist muß infolgedessen nicht nur einige oberflächliche Kenntnis der Geschichte und der Poesie haben, sondern er bedarf sogar aller Talente und Vorzüge, die einen guten Historienmaler ausmachen.“ Und damit ist der Beruf des Bildnismalers ästhetisch legitimiert und dem des Historienmalers, wenn auch nicht gleichgesetzt, so doch nahegerückt.

Der Holländer Ten Kate glaubte, die französische Übersetzung des Buches Richardsons den außerenglischen Lesern durch einen „Discours sur le beau Idéal“ näher bringen zu müssen. Seinen dem französischen Klassizismus entwachsenen Begriff des Ideals wandte er auch auf das Porträt an; hier ist ihm ideal = typisch und so kommt er zu einer doppelten Möglichkeit der „Nachahmung“, zu einer einfachen (simple) und einer idealen: „was das Porträt anbetrifft, so scheint sich alles, was man von ihm verlangen kann, zurückführen zu lassen auf eine schlichte und genaue Nachahmung des Modells in allen Beziehungen“; als Beispiel einer solchen individualisierenden Porträtmalerei nennt Ten Kate Rembrandts Porträts „aus seiner besten Zeit“. „Indessen,“ fährt er fort, „es gibt doch noch größere Meister, die, ohne die Ähnlichkeit aus dem Bildnis hinauszuwerfen, noch den individuellen und einzigartigen Charakter des Modells zu verletzen, es verstanden haben, eine gewisse Dosis d'esprit zuzusetzen und die an und für sich natürlichen Porträts als Modelle einer idealen Nachahmung erscheinen zu lassen.“ So haben Tizian und van Dyck typisierende = ideale Porträts geschaffen.

Und nun Reynolds (1723—1792). In engem Anschluß an Richardson sieht auch er die allgemein menschliche Aufgabe des Künstlers im Ethischen. „Das Streben des echten Malers soll weiter gehen; statt sich damit abzumühen, die Leute durch peinliche Genauig-

keit seiner Nachahmungen zu erfreuen, muß er vielmehr trachten, sie durch große Ideen zu veredeln." An dieser Forderung gemessen, muß man zwei Gruppen von Bildnismalern unterscheiden, die „nüchternen", und solche, die historische Porträts schaffen. Die ersten haben „im allgemeinen und in verschiedenem Maße dasselbe Recht auf den Namen eines Malers, wie der Verfasser von Satiren, Epigrammen, Sonetten, Schäferstücken und beschreibenden Gedichten ein Recht auf den eines Dichters hat." Da sie ihr Talent an niedrige und beschränkte Dinge gewendet haben, muß unser Lob so begrenzt sein wie dessen Gegenstand." Obwohl diese Art von Malerei also keineswegs ein würdiges Ziel ist, kann es doch vorkommen, daß man „durch besondere Neigung oder durch den Geschmack der Zeit und des Ortes, in dem man lebt oder durch äußere Nötigung und Mißlingen der hohen Pläne sich gezwungen sieht, tiefer zu steigen." Die ganze Kluft zwischen dem Historienmaler und dem Porträtisten bezeichnet Reynolds mit den Worten: „Der Historienmaler malt Typen, der Porträtmaler Individuen und folglich ein Modell mit all seinen Fehlern." . . . „So besitzt der Porträtmaler, wenn er seinen Gegenstand zu erhöhen oder zu veredeln anstrebt, kein anderes Mittel, als daß er ihn einem Typus nähert. Er läßt alle unbedeutenden Furchen und Eigentümlichkeiten im Gesichte weg und ändert das moderne Kleid in eines, das dem Wechsel der Mode nicht unterliegt und uns nicht allzu vertraut und alltäglich erscheint." So sprach der Akademiepräsident und Verehrer der großen italienischen Renaissancemaler zu seinen Schülern, — der Maler und der Porträtist des schönen und intellektuellen Englands dagegen malte in seinen guten Stunden die „nüchternen" Porträts, vor denen dem Theoretiker graute.

Die großen, englischen Porträtisten um und nach Reynolds, die Gainsborough, Hoppner usw. erkämpften dem Porträt eine gleichberechtigte Stelle neben der Historienmalerei, — und je mehr die Bildnismalerei zum Mittelpunkt des englischen Kunstschaffens überhaupt wurde, um so weniger lag Grund vor, sich theoretisch mit ihr zu befassen. Reynolds war eigentlich der letzte Mitkämpfer aus den jahrhundertelangen, von der Renaissance bis zum Rokoko immer wieder entfachten literarischen Fehden um Rang und Würde der Künste untereinander oder eines Kunstzweiges innerhalb einer Kunst. Das Porträt hatte sich durchgesetzt. Was auf Reynolds Akademie-

reden an theoretischen Äußerungen über Bildniskunst folgt, sind subjektive, mehr oder weniger einseitige Ansichten einzelner Künstler über ihre persönliche Stellung zum Porträt, aber keine Diskussionen prinzipieller und die Allgemeinheit der ästhetisch Interessierten angehender Fragen.

In Deutschland waren seit Sandrarts Tode keine theoretischen Stimmen mehr laut geworden. Denner (1685—1749) „bewundert viel und viel gescholten" ging seinen eigenen Weg und, wenn er eine Kunstlehre geschrieben hätte, so wäre es eine Theorie der absoluten Naturnachahmung gewesen, die nirgends Beifall gefunden hätte. Gleich isoliert, wenn auch in ganz anderer Art, stand Graffs (1736—1813) Schaffen den ästhetischen Ansichten seiner Zeit gegenüber. Sulzer zog aus der durchweg natürlichen und bürgerlichen Gesinnung der Porträtkunst seines Schwiegersohnes keine Konsequenzen für sein ästhetisches Denken. Da er die sittliche Aufgabe der Kunst in erster Linie betonte, wußte er in seiner „Theorie der schönen Künste" mit dem Porträt wenig anzufangen; er glaubte, diese Bildgattung dadurch ästhetisch retten zu können, daß er sie als moralisch wertvoll bestimmte, da „sie menschliche Seelen zu erkennen gäbe."

1762 erschienen Raphael Mengs' (1728—1779) „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei". Das kleine Werk war in Rom unter Winkelmanns Einfluß entstanden und diesem zugeeignet. Wir glauben heutzutage nur noch Mengs' Porträts genießen zu können, aber ihr Maler sprach in seinen „Gedanken" nirgends von dem Wesen der Porträtmalerei. Wie er über sie dachte, geht trotzdem deutlich aus seinen Ansichten hervor. Da Schönheit „die abgebildete und sichtbare Vollkommenheit des Materiellen" ist, Vollkommenheit aber in der Natur nirgends erscheint, vermag die Kunst „in der Schönheit" die Natur zu übertreffen. „Wo werden sich in einem Menschen zugleich die Größe der Seele, die Übereinstimmung des Leibes, ein tugendhaftes Gemüt und gleichgeübte Glieder finden? . . . Hingegen in der Malerei kann dieses leicht bedeutet werden, wenn man die Einförmigkeit in Umrissen, die Größe in der Gestalt, die Freiheit in der Stellung, die Schönheit in den Gliedern, die Macht in der Brust, die Leichtigkeit in den Beinen, die Stärke in den Schultern und Armen bezeichnet, die Aufrichtigkeit in der Stirne und Augenbrauen, die Vernunft zwischen den Augen, die Gesundheit in den Backen, die Lieblichkeit in dem Munde bedeutet."

So muß der Künstler durch Auswahl des Besten „die natürlichen Sachen" verbessern und von der bloßen Nachahmung zur Darstellung des Idealen aufsteigen. In dieser Theorie war kein Platz für eine Kunst, die wie das Porträt auf die Wiedergabe eines „unvollkommenen" Stückes Natur angewiesen ist.

Seit de Piles die Theorie der Porträtmalerei zur Zeit Ludwigs XIV. formuliert hatte, schwiegen die französischen Porträtisten, trotz aller Wandlungen, die die Bildniskunst durchmachte. Auch von David gibt es leider nichts Allgemeines über Porträtkunst; erst Ingres (1780—1867) spricht. Mit dem berühmten Worte: „Das Porträt ist der Prüfstein des Malers" kennzeichnet der Begründer einer modernen Bildnismalerei in Frankreich die Stellung, die das Porträt in der Malerei unserer Tage einnehmen sollte. Ingres sprach zugleich eine ganz subjektive Erfahrung aus, die von tiefer Einsicht in das eigene Können zeugt. Seine einst als „klassizistisch" verrufene Kunst bewährte sich aufs glänzendste an diesem Prüfstein.

Von nun an verschwindet diese Schätzung der Bildniskunst nicht wieder aus den Künstlerschriften. Der Rubens der Schreckenskammer Antoine Wiertz (1806—1865) unterschied zwar zwischen „peindre des tableaux pour la gloire" und „peindre des portraits pour le pot-au-feu", aber er ist weder in diesen noch in jenen ernst zu nehmen.

In Deutschland nannte Kügelgen (1772—1820), der Porträtist der Königin Luise, das Porträt das schwierigste Objekt der Kunst, und auch Stauffer-Bern (1857—1891) sprach ein persönliches Bekenntnis aus, wenn er in der Bildnismalerei „die Quintessenz und den Maßstab des künstlerischen Könnens" sah.

Der Überzeugung, daß ein Porträtauftrag vom Künstler das höchste Maß an Selbstzucht verlangt, weil das Modell eine unantastbare sachliche Größe ist und sich das Schaffen des Malers sozusagen unter den Augen des Publikums abspielen muß, gab einer unserer bedeutendsten lebenden Maler W. Trübner Ausdruck, indem er das Wort Ingres' so abwandelte: „Das Porträt ist der Parademarsch des Malers."

Mit seiner Ansicht allein steht A. Boecklin (1827—1901). Auch über das Porträt urteilte er mit der ganzen Einseitigkeit seiner starken Persönlichkeit. Sein unbändiges, künstlerisches und menschliches Freiheitsbedürfnis und seine persönliche Schaffensweise aus der Vorstellung, nicht aus der unmittelbaren Wahrnehmung heraus ließen ihn

die Porträtkunst für die „elendeste Gattung der Malerei" erklären, weil bei ihr der „Künstler am meisten gebunden sei", gebunden nämlich an alle Zufälligkeiten der singulären Modellerscheinung. Bildnisse nannte Boecklin „gemalte Steckbriefe, in denen alles steht, was gleichgültig ist." Vielleicht trug zu dieser scharfen Formulierung seiner Ansicht über Porträtmalerei auch Boecklins Abneigung gegen den einstigen Jugendfreund Lenbach bei. Diesem Nur-Porträtisten war die Portätkunst kein Problem, sondern eine Selbstverständlichkeit.

Diese wenigen herausgegriffenen Proben genügen, es verständlich zu machen, daß wir die geschriebenen Überzeugungen der Porträtmaler nur vorsichtig zur Ergänzung heranziehen und uns in erster Linie zu den gemalten wenden. Die Fragen nach Sinn und Wert der Bildnismalerei beantworten die Bildnisse am besten selbst.

Es ist allbekannt, daß nicht jeder Maler in allen Stoffgebieten gleichmäßig arbeitet und gleichwertiges leistet, — vielmehr: Dieser ist in „bester Form" als Landschafter, jener als Tiermaler, ein dritter als Porträtist.

Im „Malerbuch" spricht Leonardo diese Alltagserfahrung so aus: „Ich habe überall und allgemein bei denen, die von Profession Gesichter nach dem Leben porträtierten, gesehen, daß der, welcher es am ähnlichsten macht, im Komponieren von Historien sich weniger bewährt, als irgend ein anderer Maler. Dies kommt daher, daß bei einem, der ein Ding hauptsächlich gut macht, am Tage liegt, es habe ihn Natur hierzu mehr, als zu etwas anderem befähigt."

Dieses Spezialistentum ist weniger eine Folgeerscheinung praktischer Erwägungen: der Rücksicht auf die wirtschaftlich segensreiche Arbeitsteilung, als der notgedrungene Ausdruck der Tatsache, daß den Stoffprovinzen gewisse Begabungsprovinzen entsprechen.

Das individuelle Temperament, die charakteristische Art zu sehen, zu fühlen und darzustellen schafft hier eine Veranlagung für die künstlerische Durcharbeitung dieser, dort für die Gestaltung jener Gruppe von Wirklichkeitselementen. Nur für das Genie bestehen diese Grenzen nicht, es ist ein „König der Könige".

Auch die Lösung der Porträtaufgabe setzt eine besondere Porträtbegabung voraus, eine Grundform der künstlerischen Seele und eine Grundhaltung dieser Seele den Dingen gegenüber. Damit wird nicht behauptet, ein für das Porträtfach disponierter Maler müsse und könne ausschließlich Bildnisse malen.

Zum Bildnismaler geboren, begabt sein, heißt: nicht nur die menschliche Erscheinung, oder gar nur das Antlitz des Menschen, sondern die gesamte Welt: Landschaft wie Innenraum, Tiere und Sachen, Belebtes und Unbelebtes, auf ihren Bildnisgehalt hin empfinden. Solchen porträtmäßig gesehenen Bildern gegenüber haben wir den unmittelbaren und überzeugenden Eindruck, daß hier das individuell-charakteristische an einer Sache, ihre „Persönlichkeit" sichtbar gemacht worden ist. Eine porträthaft empfundene Landschaft z. B. übermittelt uns nicht nur das Allgemeingefühl der in ihr beschlossenen Stimmung, sondern die spezielle Ortsstimmung, sie mutet uns bekannt an, uns ist, als hätten wir diese Gegend schon einmal gesehen, als wären wir da gewesen.

Die seelische Verfassung des Künstlers den Objekten gegenüber, die ihm zu Porträtaufgaben werden, läßt sich kennzeichnen als liebevolle Hingabe an den Sachgehalt der Wirklichkeiten. Wenn wir in diesem Sinne gerade von porträthaften Darstellungen sagen, sie seien „mit Liebe" gemalt, so verstehen wir unter Liebe nicht einen sentimentalen und billigen Gefühlsüberschwang in Erlebnis und Darstellung, sondern: Ehrfurcht vor der Eigenart der fremden Individualität, die Fähigkeit, den anderen zu lassen, wie er ist, keine subjektiven Beeinflussungs- und Anähnlichungsversuche zu machen. Diese Forderung formuliert der junge Goethe in den Versen zu Mercks Zeichenmappe so:

„Geb Gott dir Lieb zu deinem Pantoffel
Ehr iede krüpliche Kartoffel
Erkenne iedes Dings Gestalt
Sein Leid und Freud Ruh und Gewalt
Und fühle wie die ganze Welt
Der grose Himmel zusammen hält,
Dann du ein Zeichner, Colorist,
Haltungs und Ausdrucks Meister bist."

Einem solchen porträtmäßigen Durchfühlen irgend eines Stückes Natur — einer Landschaft, eines Interieurs — auf den individuellen Wert und Gehalt jeder Einzelheit hin, begegnen wir im 19. Jahrhundert z. B. bei Oldach und bei Menzel. Nicht das Porträtieren bestimmter, dem Künstler vertrauter Örtlichkeiten oder Gegenstände kennzeichnet diese Begabungsform, sondern die Gesinnung, der auch das Kleinste und Alltäglichste würdig erscheint, porträtiert zu werden, weil als „Natur" alles Vorhandene gleichwertig ist.

Daß im Bildnis stets auf die Natur zurückgegangen werden muß, gegen deren Entscheidung es keine Appellation an eine höhere Instanz mehr gibt, macht ihren erziehlichen Wert für junge Künstler aus.

Ein Porträtauftrag nimmt die, ihres Weges und ihrer Stärke ungewisse Begabung in die unerbittliche Zucht einer rein sachlichen Aufgabe. Keine Kraft wird in Phantasiekämpfen für die sogenannte „Erfindung" verschwendet, sondern das gesamte Können muß, in die engen Grenzen des wirklich Gegebenen gespannt, sich auf die formale Durcharbeitung des Themas konzentrieren. In der gleichsam täglichen Berührung mit der „wohlgegründeten" Erde gewinnt der Bildniskünstler gleich Antäus stets von neuem frische Kräfte — und wird — oder sollte in die „solide Manier" gedrängt werden, die Schiller an Goethe rühmt: „immer von dem Objekt das Gesetz zu empfangen". Das Porträt ist ein untrüglicher Gradmesser für die Naturnähe, bzw. Naturferne eines Künstlers oder einer Künstlergeneration, und die Entwickelung der Bildnismalerei spiegelt die Geschichte des künstlerischen Wirklichkeitssinnes wieder.

Sobald sie mit einer Porträtaufgabe auf realen Boden gelangen, werden selbst weichliche und verstiegene Künstler kraftvoll und natürlich. Man denke an die Bildnisleistungen der Nazarener. Die Engländer haben ihre Kunst vor dem Untergange in einem hohlen, wirklichkeitsfremden Idealismus nur durch die ununterbrochene Pflege der Bildniskunst bewahrt. Und vielleicht leistet gerade diese Nation im Porträt soviel durchschnittlich Hervorragendes, weil zum Porträtieren weniger Schwungkraft der künstlerischen Phantasie, als Ehrlichkeit und Geduld des Blickes und Solidität der Arbeit gehören. Das Bildnis ist das eigentliche Produkt einer positivistischen künstlerischen Weltansicht. In Zeiten, die kein Herzensverhältnis zur Natur haben, fehlt das Bildnis fast völlig: so bei den Bolognesern; galt ihnen doch im Anschluß an Michelangelo die Porträtkunst als minderwertig.

Daß ein Künstler auf dem Umwege über die Bildnisarbeit überhaupt erst Fühlung mit der Natur bekommt, beweist das Beispiel Waldmüllers. Von seinem Auftraggeber gezwungen, bei einem Frauenporträt die Natur mit der größten Treue wiederzugeben, was ihm auch gelang, macht er die Entdeckung: „jetzt war auch mit einem Male die Binde von meinen Augen gefallen. Der einzig rechte Weg, der ewige, unerschöpfliche Born aller Kunst: Anschauung, Auffassung und Verständnis der Natur, hatte sich vor mir aufgetan."

2. Porträt und Porträtierte

Wir verstehen heute unter Bildnismalerei stets Modellmalerei. Das Porträt der Lebenden hat sich aber erst aus dem Porträt der Toten, und zwar der großen Toten, entwickelt. Das Andenken an die Verstorbenen und der Wunsch, ihre Züge dauernd vor Augen zu haben, ließ Bildnisse entstehen, deren Maler im besten Falle nach persönlichen Erinnerungsbildern arbeiteten. Die primitiven Totenbilder der niedrigsten Stämme scheinen freilich weniger den Zweck gehabt zu haben, die Erinnerung an Verstorbene wachzuhalten, als den, bei animistischen Gebräuchen als Totengeschenke zu dienen. „Entweder wurden sie als Verkörperungen der Seele der Vorfahren aufgefaßt oder als Behältnisse, in denen diese Seele, wenn gebührend angerufen, gelegentlich ihre Wohnung nehmen konnte.“ Den Versuch, eine individuelle Körperlichkeit nachzubilden, machen diese Gebilde der „Pietät“ daher auch gar nicht.[9])

In Italien sind die Anfänge einer bildnerischen Personenwiedergabe verknüpft mit den Erinnerungen an den heiligen Franz.

Aber erst bei Giotto, der nach Vasaris Wort als erster „die Bildnisse lebender Personen in die Kunst“ einführte, begegnen wir, neben seinen auf allgemeine religiöse Empfindungen gestimmten typischen Köpfen, Individualisierungsversuchen. In Deutschland übt sich die frühmittelalterliche Bildnismalerei an den Gesichtern der Karolinger und Ottonen. Von der Andeutung einer Rassen- und Standeszugehörigkeit des Abzubildenden als zunächst einzigem charakteristischen Merkmal ausgehend, entwickelt sie sich mit der Eroberung eines, dann weniger, schließlich aller individuellen Merkmale.

So setzt die Entstehung einer Porträtmalerei im eigentlichen Sinne einerseits voraus, daß die Kunst bereits einen gewissen Grad der Ausdrucks- und Charakterisierungsfähigkeit erreicht hat, die Naturbeobachtung verfeinert und das Interesse am Menschen als Sonderexistenz erwacht ist; — andererseits aber wird das Porträt erst dann allgemeine Verbreitung finden, ein Stoffgebiet werden, wenn ein Bedürfnis dafür vorhanden ist, wenn der Künstler Porträtaufträge erhält. Das Verhältnis von Angebot und Nachfrage hat für die Entwickelung dieses Kunstzweiges die allergrößte Bedeutung.

Der Wunsch, nicht nur die Ahnen und die großen Männer der

Zeit porträtiert zu sehen, taucht erst auf mit der „Entdeckung des Menschen“ in der Renaissance. Die neugeborene Freude am Dasein und an sich selbst, das Interessantwerden des Menschen um seiner selbst willen, läßt das Selbstgefühl auch des Durchschnittsmenschen sich der Darstellung im Porträt für würdig halten. So wird die Entwickelung des Bildnisses abhängig von der der Individualität.

Für die Porträtfreude des 15. Jahrhunderts und die Porträtfähigkeit seiner besten Künstler ist es kennzeichnend, daß Vasari von Masaccio zu erzählen weiß: er habe in dem — untergegangenen — Fresko, das die Einweihung der Kirche del Carmine darstellte — nicht nur Lehrer und Kollegen, Auftraggeber und bekannte Florentiner Edelleute porträtiert, „sondern auch die Klostertür und den Pförtner mit den Schlüsseln in der Hand, nach der Natur.“

1521 begann Paolo Giovio seine große Porträtsammlung anzulegen und er stand mit dieser Liebhaberei nicht allein da. Aber auch schon vor ihm sammelte man die Bildnisse von Zelebritäten aller Art. Hatten diese „viri illustres“, zunächst als unselbständige Bildnis-Enklaven innerhalb der religiösen wie profanen Wandbilder, dem Porträt Eingang in die große Malerei verschafft, — so blieben sie ein hochbegehrtes Sammelobjekt auch noch, als das selbständige für Familienzwecke gemalte Tafelbildnis des Alltagsmenschen eine Bildgattung geworden war.

Die neue Stellung des Menschen der Porträtkunst gegenüber spiegelt sich wieder in den neuen Gedanken der Theoretiker über den Ursprung der Bildnismalerei. Bisher war die von Plinius übermittelte alte Sage immer wiederholt worden, nach der die Entstehung der Malerei zurückzuführen ist auf den Versuch, die Züge eines geliebten Gesichtes im Schattenriß festzuhalten. Jetzt schreibt Leone Battista Alberti: „Jener Narzissus, der sein Ebenbild im Wasser sah, und vor der Schönheit seines Bildes erbebte, ist der eigentliche Erfinder der Malerei.“

Gleich dem Individuum werden auch die Familie und die soziale Gruppe sich ihrer selbst bewußt. Neben die Einzelbildnisse treten Familien- und Gruppenbilder. Schließlich: Persönlichkeits- und Standesbewußtsein gipfeln im Nationalbewußtsein. Der Staat wird Auftraggeber für Porträts, indem er, wie Familie und Korporation im Kleinen, den Ahnenkultus im Großen treibt. Venedigs starker Familiensinn,

holländischer Bürgerstolz und Englands Nationalgefühl erhoben die Bildniskunst zeitweise zum festen Pol alles Kunstschaffens.

Deutschland kennt leider keine Pflege des Porträts in diesem größten Stile. Bei uns besitzt das Bildnis noch keine politische Funktion wie in England, wo es den Stolz auf die bedeutenden Männer in der lebenden Generation wachhält, in die kommenden Geschlechter pflanzt.

Nicht nur der allgemeine Kunst- und Kulturzustand einer Zeit und eines Volkes hat seinen Anteil am Sein und Blühen der Bildnismalerei, sondern es wandeln sich auch die Begriffe „Schönheit — Gesinnung — Bildform" im Porträt mit dem Aufkommen jeder neuen Menschheit mit neuen Lebensgefühlen.

Jede Generation hat ihre Vorstellung von Mensch und Menschentum, und jedes Geschlecht hat sein Gesicht, wie seine Mode, sich zu kleiden und zu bewegen. So wird der italienische Begriff von Vornehmheit durch den spanischen abgelöst. Das französische 18. Jahrhundert beherrscht der Fürstentypus als der des vollkommenen Menschen. Eine bürgerliche Kultur folgt der aristokratischen, der genießende Mensch weicht dem arbeitenden, und die bürgerliche Gesinnung, allem Heroisch-Gesteigerten wie Romantisch-Verstiegenen abhold, sucht den Alltag und den Alltagsmenschen. So haben — im Bildnis deutlicher wahrnehmbar als in allen anderen Bildgattungen — die Wandlungen der Lebensformen Teil an den Wandlungen der Kunstformen.

Auch das persönliche Wollen des einzelnen, des Modells, wirkt hemmend oder fördernd auf die Gestaltung des Einzelbildnisses und im weiteren somit auf den Weg der Bildnismalerei ein. Die Wünsche des Auftraggebers (der für unsere Betrachtung gleichzeitig auch das Modell ist) sind ein Faktor, mit dem der Porträtist von vornherein zu rechnen hat — und auch die Kunstgeschichte sollte es tun; kann doch das Porträt durch solche Einflüsse von nichtkünstlerischer Seite in die Richtung auf das Typische oder auf das Individuelle gedrängt werden.[3])

Der Geschmack des Laienpublikums — mag dieses der Kirche, einem Hofe, dem Adel oder dem Bürgerstande angehören —, sein Einfluß auf die Kunst und seine Wandlungen, sind für die Kunstwissenschaft von der gleichen, nicht hochmütig zu unterschätzenden Bedeutung wie der allgemeine Menschenverstand für die Philosophie.

Die bisherige kunstgeschichtliche Forschung hat sich fast ausschließlich mit der Geschichte der Künstler und Kunstwerke beschäftigt; diese ist zu ergänzen durch Studien über den Kunsthandel und die Geschichte des menschlichen Geschmacks in künstlerischen Dingen. Freilich — selbst einem Porträtgenie wie Rembrandt gegenüber fehlt es fast völlig an Zeugnissen über die Ansichten seiner Modelle. Frauen ließen sich nicht besonders gern von ihm malen, weil sie in seiner Helldunkelmanier nicht „schön“ genug wurden, und weil der Maler seine Modelle zwei bis drei Monate hindurch mit Sitzungen plagte.[4]) Ein Portugiese, der eine ihm nahestehende Dame von Rembrandt porträtieren ließ, verweigerte die Annahme des Bildes mit der Begründung: es sei nicht „ähnlich“. Van Dyck gegenüber werden die Auftraggeber kaum je Grund zur Klage gehabt haben; er arbeitete überraschend schnell und wußte alles, was nur an Intelligenz, Liebenswürdigkeit und Schönheit in seinen Modellen steckte, herauszuholen und zu betonen. Durch ein paar geistreiche Drucker setzte er dort etwas Brillantine in ein stumpfes Auge, ein wenig Pikanterie um den Philistermund und ein paar Glanzlichter auf die graue Alltagsseele. Die Kleider ließ er sich schicken und die berühmten „adeligen“ Hände malte er nach bezahlten Modellen.

Der Auftraggeber gerät beim Porträt deshalb leichter und häufiger als bei jeder anderen Bildgattung mit dem Künstler in Konflikte, weil er sich hier selbst in Auftrag gegeben hat; er ist nicht Besteller eines rein sachlich interessierenden Vorwurfes, sondern selbst Modell, also allerpersönlichst an Auffassung und Gestaltung des Themas beteiligt. Wie wir uns unwillkürlich bemühen, auf Menschen, die uns kennen lernen wollen, einen möglichst vorteilhaften Eindruck zu machen, möchte sich auch jeder im Porträt von seiner „besten Seite“ zeigen. Dieser Wunsch ist durchaus menschlich, und es ist die feine psychologische Aufgabe des Porträtmalers: über die Erkenntnis dessen, was man ist, hinauszuschreiten zum Verständnis dessen, was man sein möchte, und die gegebene Erscheinung auf die Züge hin zu durchforschen, die jenem Idealbilde zugehören, das jeder im stillen von sich vor Augen hat. Damit wird noch keinem Idealisieren im Sinne einer verschönernden Fälschertätigkeit das Wort geredet, es gilt vielmehr, das Modell in der besten, ihm möglichen „Form“ darzustellen.

Dahin zielende Wünsche der Porträtierten werden nicht gerecht-

fertigt durch die persönliche Eitelkeit derer, die sie aussprechen, sondern durch die Aufgabe des Porträts, ein dauerndes Abbild des Porträtierten zu sein. Es ist nur eine Atelierwahrheit, daß das Bildnisproblem gelöst ist, wenn eine vollendete Bildwirkung von dem Porträt ausgeht. Zum Bildnis gehört die Bildniswirkung: d. h. im Bilde des Menschen wollen wir nicht nur das Bild, sondern auch den Menschen sehen. Weil das Porträt den Menschen zum Thema hat, vertritt es für den Betrachter eine psychische Kategorie, denn mit dem Menschen verknüpfen uns andere, engere Beziehungen, als mit allen anderen Wirklichkeiten. (Das sind Banalitäten, die auszusprechen sich aber nicht umgehen läßt, da es in diesen einleitenden Seiten darauf ankommt, sich des allernächstliegenden zu vergewissern und sich erst einmal über die der Diskussion entrückten allgemeinsten Fragen zu verständigen.) —

Der Mensch ist beseelt, wie wir, er reagiert auf uns, wie wir auf ihn, und als unseresgleichen verstehen wir unter allen Erscheinungen des Lebens eigentlich nur ihn unmittelbar. Diesen anderen Mitbewohnern der Welt: Landschaften, Tieren, Belebtem und Unbelebtem glauben wir nur mittelbar dadurch näher zu kommen, sie in ihrer uns ewig unverständlichen Andersartigkeit begreifen zu können, daß wir sie „sub specie animae" betrachten, uns in sie „einfühlen".

Mit dem Menschen verknüpfen uns tausendfältige Beziehungen mannigfachster Art. Wir leben mit- und untereinander, lieben und hassen uns, sind abhängig und machen von uns abhängig, werten und werden gewertet. Der Mensch nimmt in unserem Erfahrungszusammenhange, im Vorstellungs- und Gefühlsleben die erste Stelle ein. So besitzt auch das Abbild des Menschen, rein als solches, einen unendlich beziehungsvollen, assoziativkräftigen Gehalt. Die Darstellung des Menschen ist nicht nur aus dem Grunde die höchste Aufgabe der Kunst, weil der Mensch „das Maß der Dinge ist", sondern weil das Thema des Menschen, dem lebendigsten Leben entquellend gleichsam zum Leben wieder zurückstrebt, indem es über die ästhetischen Werte hinauswirkend, aber nur aus ihnen zu gewinnen, Lebenswerte höchster Geltung erhält. Der Grieche nannte den Porträtisten einen „Menschenbildner".

Die menschenbildende Porträtkunst ist nun aber durch das Interesse, das ihrem Vorwurf von vornherein entgegengebracht wird, nicht nur den Nachbarkünsten gegenüber unendlich bevorzugt, sondern auch

benachteiligt. Gerade weil der Mensch unter allen Wirklichkeiten — infolge der Bedeutung, die er für uns Auch-Menschen hat — am schwersten „interesselos" zu betrachten ist, ist auch das Abbild des Menschen in der Gefahr, von rein außerästhetischen Gesichtspunkten gewertet zu werden. Auf einem mehr oder minder deutlichen Bewußtsein von dieser Achillesferse der Porträtkunst, beruht im Grunde auch die periodenweise Geringschätzung, ja, Verachtung des Porträts. So ist es das in der Natur seiner Aufgabe begründete Geschick des Porträts: sich dauernd zwischen Ansprüchen ganz verschiedener Herkunft bewegen und den Künstler in einen tragischen „Konflikt der Pflichten" stellen zu müssen. Die Entwickelung der Porträtmalerei spiegelt die Geschichte des unermüdlichen Strebens wieder: in immer neuen Gleichungen die Unbekannte, die das „Aufgehen" der malerischen Rechnung in der psychologischen und umgekehrt hindert, zu eliminieren, die gegenseitigen Werte einander immer mehr zu nähern, die scheinbar unversöhnlichen doch noch in einer höheren künstlerischen Einheit zu versöhnen.

Das Stilleben will, im diametralen Gegensatz zum Porträt, wie sein Name sagt, ein stilles Leben geben, eine „nature morte" sein, d. h. also etwas aus den Beziehungen des Lebens Herausgelöstes, rein ästhetisch zu Wertendes. Es will einzig mit dem Interesse angesehen werden, das ihm als Träger bestimmter malerischer Eigenschaften zukommt. Sobald wir den Versuch machen, auch den Menschen rein stillebenhaft zu betrachten, nehmen wir ihm das Leben, machen ihn zur nature morte. Daher auch die Vorliebe der Stillebenmaler für tote Dinge: tote Tiere, Blumen usw. Weil ferner das Stilleben als flüchtiger Sinneseindruck genossen werden will, weil es nicht über das Gesehenwerden hinaus, wie das Menschenbild, in andere Welten weist, mit der Seele des Betrachters mitgeht, — machen seinen üblichen Sachgehalt Genußobjekte aus: eßbare, tastbare, ansehbare Dinge.

Je mehr sich ein künstlerisches Temperament dem Stilleben, im Sinne einer rein auf sinnlich-anschauliche Werte eingestellten Malerei — nähert, um so weiter muß es sich von porträtmäßiger Auffassung und Darstellung entfernen. Denn das Gegenständliche ist aus der Bildnismalerei nicht zu eliminieren, solange man Kunst der individuellen Menschenwiedergabe darunter versteht. Die malerischen Werte sind im Porträt unlösbar an die sachlichen gebunden, und alle

Formen und Farben sind in erster Linie Träger objektiver Gegenständlichkeiten, in zweiter erst führen sie ein Eigenleben, symbolisieren sie gewisse subjektive ästhetische Gefühle, die an ihnen selbst, nicht an den durch sie bezeichneten Inhalten haften.

Damit wird keine Bewertung verschieden gerichteter künstlerischer Begabungen versucht, sondern es werden psychologische Wirkungstatsachen festgestellt.

Der moderne Impressionismus strebt nun aber ausgesprochenermaßen zum Stilleben hin — zum Stilleben auch in der Porträtmalerei. Er schwächt die menschlich sachlichen Probleme ab zugunsten von Licht-, Luft-, Bewegungs- und Farbenproblemen, er sieht aus der Natur nur das mit uns optisch, nicht seelisch Verknüpfbare heraus, ihm ist das Naturvorbild einer individuellen Persönlichkeit in erster Hinsicht ein Anlaß zur Entfaltung allgemeiner malerischer Qualitäten.

Drei Zeugen: ein Maler, ein Kunstschriftsteller und ein Ästhetiker mögen diese Behauptung stützen.

„Statt genau das wiederzugeben, was ich vor mir sehe, gehe ich eigenmächtig mit der Farbe um. Ich will eben vor allem einen starken Ausdruck erzielen. . . Denke Dir, ich male einen befreundeten Künstler. . . Dieser Mann soll blond sein. . . Zuerst male ich ihn also so wie er ist, so getreu wie möglich, doch das ist nur der Anfang. Damit ist das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf — statt der banalen Zimmerwand — male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde beleuchtete Kopf auf dem blauen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im dunklen Äther." (Van Gogh: „Briefe".)

„Von allen Katalogbezeichnungen, Historie, Porträt, religiöse Malerei, ist nur eine einzige nicht ganz unvernünftig: das Stilleben. Erst, wenn es gelingt, jedes Bild, auch die tiefsinnigste Historie, als Stilleben zu betrachten, gelangt man in die Gefilde, die Seligkeiten bergen." (Julius Meier-Gräfe: „Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst".)

Und derselbe über Boecklin: „Die Idee wird nicht zum Stillleben des Bildes, sondern behält ihre volle Aktivität, geeignet, gewisse

Vorstellungen auf den Beschauer zu übertragen und ihn zur Weiterdichtung anzuregen.“ („Der Fall Boecklin.“)

„Die letzten Spuren stofflichen Inhaltes sind verflogen, und die künstlerische Impression kommt zum ungestörten Ausdruck! Da werden auch die Porträts die reinsten Emanationen eines ganz persönlichen, musikalisch-malerischen Empfindens, da wird der Porträtist erst ganz zum Maler“ und „nicht mehr Fleisch und Blut, sondern Farbe, Ton und Linie, die dort nur mehr oder weniger Mittel waren, sind der alleinige Gegenstand solcher Kunst geworden.“ (Paul Krämer in seiner — Max Liebermann zugeeigneten — Dissertation: „Probleme der Porträtdarstellung“.)

Die Folge dieser Anschauungen ist, daß modernen, impressionistischen Porträts wohl eine starke Bildwirkung, aber nur selten eine gleichstarke Bildniswirkung eignet; Krämer fragt: Wie wird der Porträtist zum Maler? Wir fragen: Wie wird der Maler zum Porträtisten?

Das Porträt ist, mit Lessing zu reden, „das Ideal eines gewissen Menschen, nicht eines Menschen überhaupt“; so stellt es auch nicht nur die allgemeine — im Vorangegangenen begründete — Seelenhaftigkeit der menschlichen Erscheinung dar, sondern es ist die „Materialisation“ einer individuellen Seele.

Das Problem, innerhalb welcher Grenzen und mit welchen künstlerischen Mitteln es der Bildnismalerei gelingt, Seelisches Fleisch werden zu lassen, ist erst zu lösen nach Beantwortung gewisser Vorfragen.

3. Die Darstellung des „Charakters“

Das Modell und der Betrachter erwarten vom Porträt, daß sein seelischer Gehalt nicht nur die Spiegelung einer einmaligen und zufälligen Stimmung, einer „Laune“ ist, sondern die wesentlichen Züge, den psychischen Fond fixiert. Der Momentaufnahme überlassen wir wohl die Wiedergabe des Momentanen in körperlicher und seelischer Bewegtheit. Als Aufgabe der Bildnismalerei, die Bleibendes schaffen will, bezeichnen wir dagegen die Darstellung des Bleibenden in der menschlichen Innerlichkeit, die Charakter-Interpretation mit anschaulichen Mitteln.

Die Gesamtheit seelischer Äußerungen, die wir den Charakter

eines Menschen nennen, gewinnen wir erst im Nacheinander des Erlebens, als Endresultat einer Reihe psychischer Daten. Vielleicht kann man den Charakterbegriff definieren als das Produkt aus Anlage und Entwickelung des Menschen. — „Charakter im großen und kleinen ist, daß der Mensch demjenigen eine stete Folge gibt, dessen er sich fähig fühlt", lautet ein Spruch Goethes. — Ein einmaliges Bekanntwerden mit einem Menschen läßt uns wohl eine seiner „Ansichten" im wörtlichen wie im übertragenen Sinne gewinnen, sein Charakter und sein wirkliches Gesicht offenbaren sich aber erst im wiederholten Erleben, beim Kennenlernen.

Es erhebt sich daher die Frage: ist der Charakter nicht nur von einer Kunst darstellbar, die mit sukzessiven Eindrücken arbeitet, die im Nacheinander ein Seelisches entwickelt, also von der Poesie? Sagen wir doch mit Vorliebe von den dichterischen Kunstformen, die ihr Wirkungsresultat erst im Ablauf der Wirkungselemente entwickeln, von der epischen und dramatischen Dichtung: „sie schaffen Charaktere." Sicherlich findet das Gebiet menschlicher Innerlichkeit seine schrankenlose Symbolisierung nur in dichterischen Kunstwerken, alle anderen Künste müssen sich in die seelischen Provinzen teilen.

Die Werte und Wunder der Malerei erwachsen dem eigentümlichen Verhältnis von Mitteln und Resultat, dem Umstande, daß ein Minimum von Anregung ein Maximum von Wirkung auslöst. Wie der Maler den Raum aus der Fläche, die Vorstellung des Sukzessorischen aus Simultanem gewinnt und den Eindruck einer Handlung nur aus dem Zuständlichen eines „fruchtbarsten Momentes" im Ablauf der Geschehnisse entwickelt, so kann auch der Charakter mit den Mitteln der Malerei nur sozusagen im Querschnitt, in einem seelisch fruchtbarsten Moment dargestellt werden. Ein möglichst assoziativ kräftiger Teilinhalt des Eindruckskomplexes, aus dem wir im Leben die Vorstellung eines Charakters gewinnen, vertritt symbolisch diese disparaten Eindrücke.

Die Porträtmalerei berührt sich hier mit den Aufgaben und Darstellungsgrenzen der Lyrik. Das lyrische Gedicht hat ja zum Thema das bloße Sein eines Gefühles, es porträtiert die seelische Persönlichkeit in einem für ihr Gesamtverständnis mehr oder minder fruchtbaren Momente.

Es ist hier einem drohenden Mißverständnis vorzubeugen. Der

Begriff des „Momentes" enthält von vornherein keine zeitliche Bestimmung, bedeutet an sich noch nicht etwas „Momentanes", sondern bezeichnet nur eine Möglichkeit, einen Fall unter vielen. Wenn die bildenden Künste ihrer in Raum und Zeit unveränderlichen Darstellungsmittel wegen nur einen Augenblick aus dem seelischen oder körperlichen Ablauf des Lebens abbilden können, so heißt das noch nicht: den Augenblick abbilden. Der gewählte „Moment" kann seinerseits sowohl dauernde Gemütszustände als auch momentane seelische Erregungen repräsentieren; ob er als Symbol für diese oder für jene verwendet wird, hängt einmal von der psychischen Natur des Menschen ab, für dessen Charaktererkenntnis er sich als fruchtbar erweisen soll, andererseits von der Ausdrucksfähigkeit des Künstlers. Wenn es sich um die Porträtierung eines Menschen handelt, dessen bleibende seelische Züge, dessen Charakter also, sich nicht in dauernden Stimmungen, sondern in momentan wechselnden Erregungen enthüllt, wird der Künstler bestrebt sein, den seelisch-fruchtbarsten Moment dieser Persönlichkeit auch in einem solchen zeitlichen Momente zu entdecken und zu fixieren. Aber gerade die Darstellung des Momentanen ist ein später Erwerb der Kunst; wie zuerst die dauernden, dann die momentanen Körperhaltungen künstlerisch erobert werden, so auch erst die dauernden, dann die momentanen Gemütszustände.

Da dem Bildnismaler also nur das Erfassen eines Momentes gestattet ist, steht er vor der Wahl: für welchen er sich entscheiden soll.

Wie ein Blitz die nächtlich-undeutliche Landschaft plötzlich in Überklarheit aufleuchten läßt, wie das schmelzende Metall dem Betrachter in dem einen kurzen „Silberblick" seine strahlende Seele enthüllt, so soll der im Porträt fixierte Affekt den Charakter des Porträtierten „erhellen".

Lenau schreibt einmal: „Jedes menschliche Gesicht hat wohl sein eigenes Ideal; es erscheint im gewöhnlichen Zustande unter diesem Ideal; Krankheiten der Seele und des Leibes haben es unter sein Ideal herabgedrückt; aber glückliche Momente edler Empfindungen oder der Begeisterung können das Menschenantlitz in sein eigenes Ideal gleichsam hineinheben. Was den Porträtmaler zum Künstler macht, ist, daß er das Ideal eines Gesichtes erkenne und im Bilde festhalte."

Der Zauber, der von italienischen Renaissanceporträts ausgeht,

beruht zum Teil darauf, daß die Maler ihre Modelle „zur guten Stunde" aufgenommen haben. Das heißt nicht Spiegelung einer augenblicklichen guten Laune im Porträt, sondern das Sichtbarmachen alles Guten und Liebenswürdigen, das in der Seele des Auftraggebers schlummert.

Hier begegnet wieder eine, diesmal in der Natur des Modells wurzelnde Schwierigkeit. Es gibt Menschen, die nicht nur ihr Herz auf der Zunge, sondern auch ihre Seele im Gesicht tragen, andere wiederum haben ihr lebelang eine Maske vorgebunden. Jene bringen sich jedem und allen entgegen: so bin ich; diese leben in steter Sorge, es könne jemand das Visier heben. Für den Maler gilt es: die Menschen durchsichtig zu machen, sie durch und durch zu sehen, zu „durchschauen" und den Menschen „unter der Haut" sichtbar werden zu lassen. Wie sie diese Vorbedingung aller Darstellungsversuche erfüllen, ist ihr Geheimnis und bezeichnet die Höhe ihres psychologischen Talentes.

Leonardo wollte die Gioconda malen. Und er sah, daß das Antlitz dieser Frau eine Larve war, hinter der ihre Seele sich versteckt hielt. Diese Intuition war die erste Tat des Genies. Und der Meister ließ, während Lisa ihm saß, Musik ertönen und schläferte durch die Töne den Willen ein, der als Wächter den Schild vor das Tor der Seele hielt. Die Melodien lockten das gefangene Gefühl aus seiner Höhle und als seinen Zeugen jenes rätselhafte Lächeln auf die Lippen der Frau, das doch zugleich die Natur enträtselt. Diese Zauberei war die zweite Tat des Genies. Und der Magier wurde zum Maler und bannte in Farben jenes verschwebende Lächeln auf die Leinwand und in ihm das Gefühl und in diesem die Seele des Menschen. Dieses Schöpferwerk des Künstlers war die dritte Tat des Genies — und „drei sind eins": Leonardo porträtierte die Mona Lisa.

Den Gegenpol zu einer solchen hellseherischen Erkenntnis der menschlichen Seele und der Mittel, sie zu entschleiern, bildet die notgedrungene Praxis des Photographen. Dieser sucht durch die Aufforderung: „Bitte, recht freundlich!" wenigstens eine günstige Miene zwangsweise heraufzubeschwören, da er die günstige Stimmung nicht kommandieren kann. Er geht also den umgekehrten Weg wie der Künstler und muß sich meistens mit einem bloßen Gefühlszeichen begnügen, hinter dem kein Gefühl steht.

Wenn es einem Meister gelungen ist, das Sonntagsgesicht an

einem Menschen zu entdecken, erscheinen zu lassen und darzustellen, so werden dem Maler wie dem Kenner des Bildes und des Abgebildeten dessen Alltagsgesichter nur um so „nichtssagender“ vorkommen. Nietzsche hat das einmal so ausgedrückt: „Ein großer Maler, der in einem Porträt den vollsten Ausdruck und Augenblick, dessen ein Mensch fähig ist, enthüllt und niedergelegt hat, wird von diesem Menschen, wenn er ihn später im wirklichen Leben wiedersieht, fast immer nur eine Karikatur zu sehen glauben.“

Der seelisch fruchtbarste Moment, auf dessen Erfassung der Porträtist abzielt, muß aber — und diese Überlegung weist auf eine wesentliche Einschränkung des malerischen Charakterisierungsvermögens — nicht nur eine Anweisung auf die Seele des Modells enthalten, sondern auch restlos in der bildnerischen Darstellung aufgehen.

Hier berühren wir die grundverschiedenen Weisen, wie der Betrachter aus dem Porträt, der Nichtkünstler im Leben eines menschlichen Charakters habhaft wird. Das Nacheinander hier, das Mit-, Neben- und Ineinander dort kommt jetzt nicht mehr in Frage — im Leben verrät sich aber der Charakter sozusagen leichter, als in der Malerei, weil ihm mehr Möglichkeiten dazu gegeben sind. Wir schließen bald aus einer Äußerung, also aus Gehörtem, bald aus Gesehenem, bald aus Erfahrenem auf eine hinter diesen momentanen Äußerungen stehende Seele. Im Leben überwiegen das Gewußte und Gehörte, Wort und Tat auch als Charakterdokumente bedeutend alles Gesehene — trotz des einer Künstlerseele entsprungenen heraklitischen Wortes: „Augen sind genauere Zeugen als Ohren“. Das Leben wendet sich an alle Sinne, die Malerei aber nur an einen, an den Gesichtssinn. Danach schränkt sich die Zahl der darstellbaren fruchtbarsten seelischen Momente ein.

Malen, d. h. sichtbar machen, läßt sich aus dem weiten Reiche seelischer Erlebnisse nur soviel, als sich in den anschaulichen Formen des Gesichtes wiederspiegelt, also „ersichtlich“ wird. Nur verhältnismäßig wenige Töne der unendlich reichen Skala des Gemütslebens vertragen die Übersetzung in die Farben- und Formenskala des Malers. „Man kann niemanden malen, wie er eben diesen oder jenen Gedanken ausspricht, oder gar eine wichtige Erfindung macht“, sagt Bayersdorfer. Und zwar kann man dies deshalb nicht, weil weder die geringsten, noch die höchsten geistigen Leistungen sich momentan

in den Gesichtszügen niederschlagen, sondern nur — in der lebenslangen Wiederholung minimaler Reize und Spannungen an den Sichtbarkeiten des Menschen mitprägen. Könnte man in jedem Augenblick im Antlitz lesen, würde man nicht so gern und häufig — von einem rätselhaften Gesichtsausdruck ausgehend — fragen: „Woran denkst du?" Der Maler kann daher wohl den momentanen Standpunkt der geistigen Prägearbeit bildnerisch aufnehmen, — nie aber einen Menschen malen, wie er nur für einen Moment in einer bestimmten geistigen Verfassung ist. Es ist eine Frage seiner physiognomisch-psychologischen Unterschiedsempfindlichkeit, wie weit er imstande ist, auch noch zwischen den Zeilen der Schrift des Lebens zu lesen, es ist eine Frage seines künstlerischen Taktes, wie viel er in seinen anschaulichen Darstellungsmitteln dem Betrachter übermitteln zu müssen glaubt. Von dem Porträtmaler Lenbach stammt der Rat: „Man soll immer etwas weniger sagen, als man sagen könnte."

Da der Betrachter eines Porträts ausschließlich angewiesen ist auf die von den anschaulichen Eindrücken entwickelten Assoziationen, als deren Endresultat ihm die Vorstellung einer individuellen Seele ausgeliefert wird, kommt für die Charaktererfassung des Porträtierten der Umstand überhaupt nicht in Frage: ob der Betrachter mit dem Modell bekannt ist oder nicht. Alles Wissen über das Modell gehört einer anderen Ordnung, der außerkünstlerischen Erfahrungswelt an, nur das Absehbare — nicht das Hinzudenkbare — spielt im rein ästhetischen Porträterlebnis eine Rolle. Aus dieser Angewiesenheit des Betrachters auf die reinen Sichtbarkeiten erklärt es sich auch, daß wir in der Kunst wie im Leben von „Charakterköpfen" reden, ohne darüber orientiert zu sein, ob die Besitzer dieser Köpfe auch wirklich „Charakter haben". So werden alte Leute gerne als charaktervolle Erscheinungen angesprochen, — auch nicht deshalb, weil sie mehr Charakter haben als andere — die Fragestellung wäre falsch — sondern, weil ihre vom Leben ausgeprägten Gesichter mehr Charakter ablesen lassen. Andererseits erscheint Malern und Nichtmalern von groben Sinnen ein Frauengesicht häufiger als ein Männergesicht wie „ein unbeschriebenes Blatt". Der Ausdruck weiblicher Gesichter ist im allgemeinen zurückhaltender, ihre Linienführung diskreter; es ist also schwerer in ihnen zu lesen. Mittelmäßige Porträtmaler versagen in psychologischer Hinsicht gerade vor weiblichen Modellen. Aber auch

die Großen scheinen nicht nur der intimen Kenntnis der Frauenseele, sondern auch einer Spur femininen Empfindens zu bedürfen, um dem Walten des weiblichen Charakters in den Sichtbarkeiten der Erscheinung bis in die geheimsten Winkel zu folgen. Wie weit die zwischen den Gefühlssphären der Geschlechter klaffende, unüberbrückbare Kluft dem Verständnis und im weiteren der Darstellung der Frau durch den Mann ein Ziel setzt, läßt sich nicht eher beantworten, als den von Männern gemalten besten Frauenporträts ebenbürtige von Frauenhand entgegenzustellen sind.

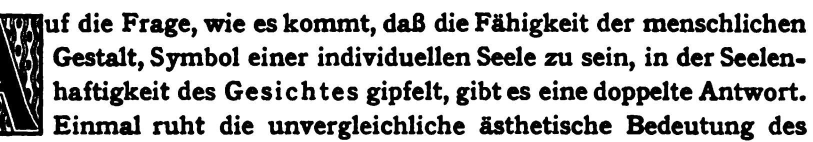
Wir sahen: die vom Künstler erstrebte, vom Modell erhoffte, vom Beschauer geforderte unzweideutige Offenbarung des Charakters des Porträtierten im Porträt ist zu leisten nur innerhalb bestimmter Grenzen, die in den beschränkten Darstellungsmitteln der Malerei und in den zwischen der Seele und der Erscheinung bestehenden Verhältnissen begründet sind.

Einmal läßt sich der Charakter nur in einem seelisch fruchtbarsten Moment erfassen, andererseits kann die bildende Kunst alle menschliche Innerlichkeit nur an seiner Äußerlichkeit entwickeln, Unanschauliches nur im Anschaulichen enthüllen.

Diese Überlegung führt uns weiter zu der Frage: auf welchen Elementen und Verhältnissen zwischen den Elementen der Sichtbarkeit die Seelenhaftigkeit des Gesichtes beruht.

II

Anschaulichkeit und Seelenhaftigkeit des Gesichtes



Auf die Frage, wie es kommt, daß die Fähigkeit der menschlichen Gestalt, Symbol einer individuellen Seele zu sein, in der Seelenhaftigkeit des Gesichtes gipfelt, gibt es eine doppelte Antwort. Einmal ruht die unvergleichliche ästhetische Bedeutung des Gesichtes in dem subjektiven Werte, den es vor allen anderen Teilen des Körpers für uns Menschen der Neuzeit besitzt, die wir in die Zwangssitten eines nordischen Klimas und einer christlichen Weltanschauung gebannt sind; andererseits ist das Gesicht zu allen Zeiten und unter allen Verhältnissen mit ausschließlich ihm eignenden objektiven Bedeutsamkeiten ausgestattet.

1. Ästhetik des Gesichtes

Wir kennen heutzutage den menschlichen Körper als individuelles Gewächs nur in den wenigen unverhüllt bleibenden Partien: im Antlitz und in den Händen. Selbst Künstler und Ärzte sind nicht viel besser daran, weil auch sie nicht mit dem nackten Körper vor Augen leben, sondern ihn nur für die Zeit und die Zwecke ihrer Berufsarbeit studieren können. Die Folge dieser Unbekanntschaft mit dem Leibe des Menschen ist die alltägliche Erfahrung, daß wir das Porträt eines unbekleideten Menschen ausschließlich als Gesichtsporträt mit einem daranhängenden unpersönlichen Akt oder als Aktfigur mit einem störend individuell gebildeten Kopfe empfinden. So wirkte das Bildnis eines bis zu den Hüften entkleideten Freundes von E. Janssen (?) auf der Jahrhundertausstellung durchaus als Abbild einer an sich indifferenten Körperlichkeit, die einzig durch die Licht- und Farbenerlebnisse, deren Schauplatz sie war, ihre künstlerische Daseinsberechtigung empfing. Dem unbekleideten Napoleon Canovas oder dem Beethoven Klingers gegenüber werden wir das unbehagliche Gefühl eines unlösbaren ästhetischen Widerspruches nicht los zwischen der Fülle der aus dem Gesicht sprechenden Innerlichkeit einerseits, und der Leere der nichtssagenden Äußerlichkeit des Körpers andererseits.

Für den Griechen bestand diese Hemmung nicht oder doch nicht in gleichem Maße. An den Anblick und an die beständige Vergleichung nackter Körper gewöhnt, konnte er einen solchen auch als Ausdruck einer bestimmten Individualität empfinden. Wenn wir von der „Schönheit" eines Menschen reden, denken wir in erster Linie und fast ausschließlich an das Gesicht. Der Grieche verstand aber unter Schönheit stets den ganzen Körper, die Proportionalität und Harmonie seiner Teile. Erwähnt Aristoteles es doch einmal als eine Absonderlichkeit, bei den Kretern heiße „wohlgestaltet" soviel wie ein hübsches Gesicht. Die Bildnisstatue eines Siegers in den olympischen Spielen enthielt für seine Zeitgenossen gleichwertige Porträtmerkmale nicht nur in allen Teilen des Körpers, sondern es wurden außerhalb des Gesichtes vielleicht noch kennzeichnendere individuelle Züge fühlbar als in diesem, weil die spezifisch körperliche Leistungsfähigkeit und Lebensarbeit dieser Männer auch nur ihrem Körper dauernde Sondermerkmale eingeprägt hatte. Als Beispiel für ein solches Körperbildnis nenne ich die verletzend naturalistische Statue des sitzenden Faustkämpfers um 400 v. Chr. (Rom, Museo delle terme). Derartige Porträts von Berufssportleuten wurden mit der Sachkenntnis angesehen, die heute etwa einen Pferdeliebhaber das Bildnis eines berühmten Rennpferdes würdigen läßt; auch für diesen besitzt jeder Muskel eine persönliche Bekanntschaftsqualität, repräsentiert einen besonderen und individuellen Wert.[1])

Diese, nach Zeit, Ort und Sitte sich wandelnde subjektive Bedeutung des Gesichtes im Verhältnis zu den übrigen Körperteilen, wird nun aber übertroffen und ersetzt durch seinen bleibenden ästhetischen Wert. Wohl spiegelt der Körper in Haltung und Bewegung momentane Gemütszustände wieder, und die Gebärde deutet solche dauernde Niederschläge typischer seelischer Erregungen zeigt aber nur das Gesicht. Der Körper besitzt keinen „Ausdruck" im Sinne der Summe aller durch immer wiederkehrende Reize geformten Züge, — einzig die Bildsamkeit und Beweglichkeit der Gesichtsteile bewahrt die Zeichen für charakteristische Gemütszustände auch noch nach deren Ablauf.[2])

Diese Leistung, sich durch das Leben zum sprechendsten Ausdruck einer Persönlichkeit formen zu lassen, würde dem menschlichen Gesichte nicht in gleicher Stärke gelingen, brächte es nicht in der

eigentümlichen Organisation seiner Elemente von vornherein die Anlage dazu mit. Anders ausgedrückt: die Seelenhaftigkeit des Gesichtes beruht einerseits auf gewissen generellen Verhältnissen seiner anschaulichen Elemente, die den allgemeinen Ausdruck eines Seelischen überhaupt konstituieren, andererseits auf individuellen anschaulichen Bestimmtheiten, an denen der Ausdruck einer speziellen Beseeltheit haftet. Die Frage nach dem Verhältnis von Anschaulichkeit und Seelenhaftigkeit im Gesicht zerfällt also in zwei Probleme, in das einer allgemeinen und das einer persönlichen Geistigkeit seiner Elemente.

Das Gesicht faßt die Organisiertheit der menschlichen Gestalt gleichsam noch einmal auf kleinstem Raume und in gesteigerter und geläuterter Form zusammen. Das Antlitz ist in seiner vollendeten Gliederung, in der scheinbar unverletzlichen Gesetzlichkeit des Zusammenhanges seiner Teile, der ideale Repräsentant unserer organischen Natur. Einer je höheren Organisationsstufe ein lebendes Gebilde aber angehört, um so geisterfüllter glauben wir es, um so zwingender scheint es uns eine, seine Seele zu deuten. Darum vermögen wir das menschliche Gesicht — wo es uns auch begegnet — nicht zu betrachten, ohne es als Ausdruck eines Seelischen überhaupt zu fassen; und umgekehrt, sobald wir einem Nichtmenschlichen, einer unbelebten Sache, einem Baume, einem Felsen etwas Menschlich-Seelisches ansehen wollen, leihen wir ihm ein Gesicht, ordnen wir seine Formen in den Grundzügen des menschlichen Antlitzes. Im Märchen haben die Blumen ein menschenähnliches Aussehen, wie sie eine für Menschen verständliche Sprache reden. Jedes Wesen hat das Gesicht, das es verdient, d. h. das seine Seelenhaftigkeit nach Grad und Art symbolisiert; es ist deshalb so töricht, wenn schlechte Tiermaler das Seelenleben des Tieres nur dadurch sichtbar machen zu können glauben, daß sie sein Gesicht vermenschlichen. Die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit des tierischen Gesichtes bezeichnen auch die Grenzen seiner seelischen Entwickelung. Uns verrät aber das tierische Gesicht nur deshalb nicht einen größeren seelischen Reichtum, weil wir nicht in ihm zu lesen vermögen.[8])

Die Frage, wie es kommt, daß wir die Anschaulichkeiten der Organismen als Ausdruck ihrer Seelenhaftigkeit und damit auch den Zentralpunkt der menschlichen Organisiertheit, das Gesicht, als Spiegel einer Seele deuten, läßt sich vielleicht so beantworten: Aller Seelen-

haftigkeit außerhalb unserer eignen, der wir im Selbstbewußtsein unmittelbar gewiß sind, werden wir nur dadurch habhaft, daß wir die sinnlich wahrnehmbaren Vorgänge und Formen an fremden Wesen als Ausdruck eines Innenlebens auffassen, nach Analogie der an uns selbst erlebbaren Zusammenhänge von Innerlichkeit und Äußerlichkeit. Aus den tausendfältigen Erfahrungen des Lebens, die aus allen Sinnesgebieten stammen, ist uns in diesem Sinne „bekannt", daß die organische Natur beseelt ist, und zwar, daß die höher organisierten Wesen auch mit einer entwickelteren Seelenhaftigkeit ausgestattet sind.

Nun überwiegt unter dem von den Sinnen gelieferten Material unserer Erkenntnis die Bedeutung des Sehbildes bei weitem die des Hör- oder Tastbildes; die sichtbare Erkenntnis nimmt im Vorstellungsleben die erste Stelle ein, vielleicht deshalb, weil unser Vorstellungsraum ein Sehraum ist. Infolge dieses ungeheuren Wertes des Sehbildes für das Leben können wir die Erfahrungen des Gesichtssinnes die der anderen Sinne vertreten lassen; wir schließen daher auch von Art und Grad der sichtbaren Organisiertheit eines natürlichen Gebildes auf Art und Grad ihrer unsichtbaren Beseeltheit und umgekehrt — wir können, als bildende Künstler — das ewig Unanschauliche in seinen anschaulichen Begleiterscheinungen nahezu restlos darstellen.

Es fragt sich nun, in welchen sichtbaren Aufbauverhältnissen sich der organische Charakter des Gesichtes und damit seine allgemeine Seelenhaftigkeit ausprägt. Das Gesicht besitzt innerhalb der menschlichen Gestalt das höchste Maß an Einheit. Die Kontinuität seiner Teile ist so ausgebildet, daß es uns, so wie es ist, absolut notwendig, in sich gesetzlich erscheint. Und, je mehr in einem Gesichte alle Züge aufeinander hinweisen, je enger und selbstverständlicher ihr Verknüpftsein ist, um so geistreicher nennen wir es. Die Einheit des Gesichtes beruht auf einer Mannigfaltigkeit formaler Verhältnisse, die zwischen seinen Elementen bestehen. Zunächst auf einer zweifachen Symmetrie. Einmal ist das Gesicht radial-symmetrisch angelegt, d. h. seine Teile gruppieren sich peripherisch in regelmäßiger Anordnung um einen Mittelpunkt, um das Zentrum der Nase, die Marées den „Schlüsselpunkt des menschlichen Gesichtes" nennt. Andererseits beherrscht eine bilaterale Symmetrie das Gesicht: es läßt sich durch eine senkrechte Mittellinie in zwei einander entsprechende Hälften zerlegen. Jede Gesichtshälfte weist auf die andere als auf ihre Ergänzung hin,

fordert sie und bereitet sie vor. Durch diese doppelte Orientierung aller Elemente nach der Mitte werden die Gesichtsteile so unlösbar eng aneinander geschlossen, aufeinander bezogen.

Jede Zerstörung der Gesichtssymmetrie, wie sie z. B. das Tragen eines Monokles mit sich bringt, bewirkt auch eine gewisse Zerstörung seiner Geistigkeit.

Die Gesichtseinheit wird weiterhin gewonnen aus einem mannigfaltigen Spiel von Gegensätzlichkeiten der Elemente. Ein Gerüst von wagerechten und senkrechten Richtungen (Stirn-, Augenbrauen-, Mundlinien; Nase, Ohren, seitliche Begrenzungslinien) bildet das primitive Schema des Gesichtes. Als solche wird die Struktur des Gesichtes gar nicht fühlbar, da alle Einzelzüge in einem so strengen Verhältnis von Über- und Unterordnung stehen, daß nur das gemeinsame Wirkungsresultat: die wohltuende anschauliche Harmonie des ganzen Gebildes dem Betrachter ausgeliefert wird. Diese den künstlerischen Wirkungsgesetzen so entsprechende Komposition des Gesichtes läßt es daher künstlerischer Verwertung mehr als andere natürliche Erscheinungen entgegenkommen. Größte Kontinuität bei größter Differenzierung, wie sie dem Gesichte eignet, ist aber ein Merkmal der Organisiertheit, weil sie den Gleichgewichtszustand und damit die Dauerfähigkeit der Organismen garantiert; und ein Organismus ist um so höher entwickelt, eine je einheitlichere Verknüpfung mannigfaltiger Teile er aufweist.

Nun bedeutet ferner der innige Zusammenhang der sinnlichen Faktoren des Gesichtes nicht nur den eines Nebeneinander gleich dem Mosaik der Kompositionselemente eines Kunstwerkes, die erst im Erlebtwerden, in der Vorstellung des Betrachters ihre Wirksamkeit entfalten, sondern die Gesichtszüge leben miteinander, eben als Teile eines Organismus. Sie stehen im Verhältnis gegenseitiger Angewiesenheit, Abhängigkeit und Unterstützung. Dem Gesetze organischer Gestaltungen, das Goethe als die „Wechselwirkung der Teile" formuliert hat, ist auch das Gesicht absolut unterworfen.

Jede Veränderung, die sich an einem seiner Teile vollzieht, bleibt in ihrer Wirkung nicht auf diesen Teil beschränkt, sondern modifiziert sämtliche übrigen Teile mehr oder weniger mit und dadurch auch den Charakter des Ganzen.

Auch in diesen beiden Erscheinungen, in der einer funktionellen

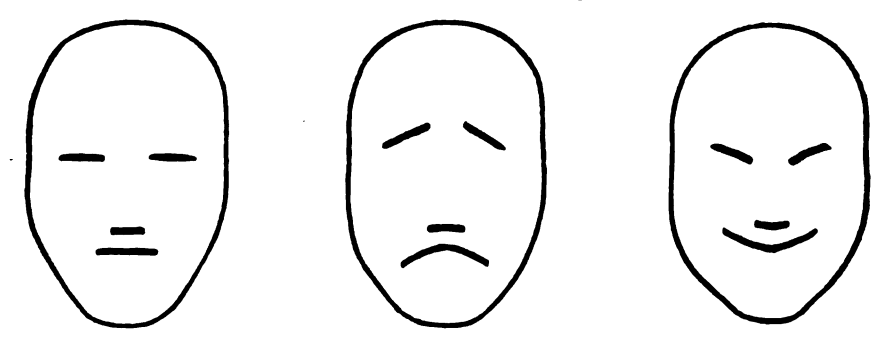
Verknüpfung der Teile, die erst den Haushalt der Einzelorganismen ermöglicht, und in der daraus erwachsenden Sensibilität des Ganzen für Modifikationen seiner Teile, erkennen wir ein Entwickelungsmerkmal natürlicher Gebilde.

Die populäre Überzeugung von der allgemeinen Seelenhaftigkeit des Gesichtes wird sich des Anteils, den sein organischer Charakter an dieser Beseeltheit hat, nicht bewußt, sondern stützt sich wohl ausschließlich auf primitive, der Alltagserfahrung des Lebens entstammende Vorstellungen. Für den philosophisch unbefangenen Menschen scheint die Seelenhaftigkeit des Gesichtes durch die bekannte Tatsache sich ausreichend zu legitimieren, daß wir das Gesicht: den Konzentrationspunkt unserer dem Äußeren des Menschen zugewandten Aufmerksamkeit, als Hauptschauplatz seelischer Erregungen und als Ausgangspunkt unserer Erfahrungen über psychische Vorgänge im Mitmenschen betrachten. Unser wichtigstes Verständigungsmittel über innere Vorgänge, die Sprache, geht vom Gesicht aus. Was der Mund verhehlt, verrät das Auge. Und wenn der Wille Augen und Mund sich schließen läßt und die Mienen beherrscht, so sind die Offenbarungen bestimmter und gerade geheimster Gemütserregungen im Erröten und Erbleichen des Gesichtes so gut wie ganz der Macht des Willens entzogen. Vielleicht wirkt auch das Bewußtsein von einer Lokalisierung unserer psychischen Kräfte und Tätigkeiten im Gehirn, dem „Sitz" des Verstandes mit, um das Gesicht, richtiger den menschlichen Kopf zum vorzugsweisen Träger allgemeiner seelischer Ausdruckskraft zu erheben, und ihm eine über die Bedeutung der übrigen Körperteile hinausgehende Würde zu verleihen.

Die allgemeine Seelenhaftigkeit des menschlichen Gesichtes beruht demnach auf verhältnismäßig wenigen und primitiven, auf Urverhältnissen seiner Züge. Der Ausdruck einer gewissen Beseeltheit ist mit dem Gesichte scheinbar unlösbar verknüpft, wir können seine Erscheinung nicht willentlich als reine, von jeder Beziehung auf ein Seelisches befreite Erscheinung betrachten, auch nicht bei einer Reduktion der Gesichtselemente auf einen Kreis und vier Linien oder bei ihrer Auflösung in arabeskenartige Gebilde, wie sie Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians fast auf jeder Seite zeigen.

An den drei Figuren Humbert de Supervilles sieht man

deutlich, daß sich mit der Umrißlinie und vier Binnenlinien nicht nur der Eindruck eines menschlichen Gesichtes überhaupt, sondern sogar der verschiedener Affekte, nämlich: Ruhe, Traurigkeit und Freude erzielen läßt. Leonardo sucht in seinen Menschen- und Tierkarikaturen, von den normalen Bildungen ausgehend, deren charakteristische Teile fortzuentwickeln bis an die Grenzen des Organisch-Möglichen, um sich so eine Skala von Ausdrucks- und Formmöglichkeiten zu schaffen.[4])



Der gewissermaßen unverwüstliche Charakter des Gesichtes wird ferner dadurch gewährleistet, daß es außer seinem Bedeutungswerte einen bestimmten Gewohnheitswert für uns hat, die wir von Kind auf unter Menschen leben und ihre Individualitäten, ihr Fühlen und Wollen von ihren Gesichtern ablesen. Um die Züge eines Gesichtes oder an ein Gesicht erinnernde Linien und Linienverhältnisse aus irgend einem Formenkomplex herauszufinden, genügen uns sehr wenige Daten.

Ganz anders verhält es sich aber mit den anschaulichen Elementen, auf denen der Ausdruck der Persönlichkeit beruht, mit den Trägern der speziellen Seelenhaftigkeit: Diese durch das individuelle Leben ausgebildeten Züge liegen innerhalb des ein für allemal gegebenen Formenschemas, oft fühlen wir ihr Vorhandensein an der individuellen Modifikation des allgemeinen Ausdrucks, ohne sie doch im einzelnen aufzeigen zu können. Bei Familienmitgliedern, die sich untereinander sehr ähnlich sehen, ist es schwer, die unmittelbar fühlbar gewordenen persönlichen Differenzen im Aussehen auf bestimmte Bildungen zurückzuführen. Wie die individuelle Seelenhaftigkeit schwerer als die allgemeine zu finden ist, verliert sie sich auch leichter als jene. Für den Porträtisten ist die Aufgabe, jemanden zu

„treffen“ eigentlich weniger ein Darstellungs- als ein Seh-Problem. Die Schwierigkeit, sich des Charakteristischen in einem Gesichte zu bemächtigen, tritt selbst aber wieder zurück hinter der Forderung, den einmal gewonnenen Ausdruck nicht mit dem nächsten Pinselstrich wieder zu verlieren. Kinder geraten, wie allbekannt, mit ihren Menschendarstellungen ins Allgemeine, sie typisieren, sobald sie aus der Vorstellung heraus schaffen, sie heben andererseits mit ungetrübter Beobachtungsgabe gerade das Kennzeichnende übertreibend an einem Kopfe heraus, „sie karikieren“, wenn sie nach der Natur arbeiten wollen.

In den bezeichnenden Formen eines Kopfes konsolidieren sich die für die Innerlichkeit eines Individuums typischen, die regelmäßig wiederkehrenden Gefühle; der momentanen Stimmungen, der Affekte werden wir dagegen nur habhaft in der Beredsamkeit des Mienenspieles, in Haltung und Gebärdung, also in ihren augenblicklichen Begleiterscheinungen.

Wie kommen wir nun dazu, diese an der individuellen Erscheinung bemerkbaren Ausprägungen an sich rein formaler Natur als Schrift einer individuellen Seele, als Persönlichkeitssymbole, nicht nur als Persönlichkeitsmerkmale zu deuten?

Soweit die individuelle Modellierung eines Gesichtes geleistet wird durch immer wiederkehrende Bewegungen und Anspannungen von wahrnehmbarer Stärke als Begleitungen charakteristischer innerer Vorgänge, läßt sich diese Modellierung unmittelbar in ihrer spezifischen Seelenhaftigkeit verstehen. Wir sind nämlich imstande, die Gemütszustände samt ihren zu Ausdrucksformen erstarrten Bewegungsfolgen innerlich selbst zu erleben; der Anblick solcher anschaulichen Bestimmtheiten an anderen ruft in uns die Erinnerung an die zugehörigen und selbst erlebten inneren Vorgänge wach und wir legen diese als Verursachungen dem Geschehenen unter.

Wer einmal als Begleiterscheinung angestrengten Nachdenkens oder scharfen Fixierens das Zusammenziehen der Stirnmuskeln über der Nasenwurzel erlebt hat, deutet die „Denkerfalte“ zwischen den Augen eines fremden Gesichtes als Zeichen einer Denkerseele.

Selbst in den Fällen, in denen zur Interpretation einer bestimmten Äußerlichkeit keine Erinnerung an Selbsterlebtes herangezogen werden kann, vermag man sich doch dadurch der einer Haltung zugrunde liegenden seelischen Stimmung zu vergewissern, daß man die Haltung

selbst annimmt, sie mitagiert und so gleichsam von rückwärts das begleitende Gefühl sich erzeugen läßt. Dieses wird einem freilich nicht in der Stärke und Bestimmtheit eines Originalerlebnisses ausgeliefert, sondern in gleichsam ungewisser und fragmentarischer Form.

Wir „verstehen" eine mimische Bewegung, weil und insoweit die Annahme eines bestimmten Ausdrucks das Miterlebnis des entsprechenden Eindrucks bedingt. Daß es überhaupt möglich ist, nicht nur durch ein Gefühl die zugehörige Bewegung, bzw. durch die Vorstellung eines Gefühles die Vorstellung der Bewegung, in die es ausläuft, heraufzubeschwören, sondern auch durch Einleben in eine Bewegung ihre Gefühlsursache zu gewinnen, hat seinen Grund in der engen Wechselwirkung bestimmter seelischer Prozesse mit bestimmten Bewegungen, Muskelanspannungen usw. Vielleicht beruht die Tätigkeit des Schauspielers darauf, daß beide Möglichkeiten: in sich vorgefundenen Gefühlen in „Gesten" Ausdruck zu geben und, worauf schon Lessing hinweist, durch Annahme von Gebärden Gefühle in sich zu erzeugen, einander beständig ergänzen, sich miteinander verbinden und sich gegenseitig unterstützen.[5])

Die beschriebene Ausdruckskraft anschaulicher Formen bleibt unberührt von ihren wirklichen Beziehungen zu inneren Vorgängen, die sie erzeugt haben. Wir beseelen das Gesicht mit Hilfe unserer eigenen Vorstellungen und nach Maßgabe unseres Erlebnismateriales oder unserer Nachempfindungsbegabung, ohne Rücksicht darauf, daß einer Form vielleicht in natura gar nicht der Inhalt zukommt, den sie uns auszusagen scheint. Alles Wissen um den Tatbestand zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit in einem vorliegenden Falle, bringt zur Gewinnung einer gewissen Seelenhaftigkeit aus der Anschaulichkeit nichts hinzu, noch raubt es ihr etwas.

Nun ruht aber der charakteristische „Ausdruck" eines Gesichtes nicht nur auf den bisher beschriebenen bildsamen Elementen, die wir ihrer Nacherlebbarkeit wegen verstehen, sondern, gerade die feinere, d. h. die sprechendsten Züge in sich bergende Modellierung des Antlitzes wird hervorgerufen durch lebenslange minimale Bewegungen und Anspannungen der verschiebbaren weichen Teile. Ihre seelischen Veranlassungen, typische Stimmungen, erleben wir wohl auch, aber wir nehmen nicht gleichzeitig ihre Bewegungsfolgen wahr, können daher weder von den in Formen gewonnenen Bewegungen ausgehend

uns der zugehörigen Gefühle erinnern, noch durch willentliche Nachagierung diese in uns erzeugen. Wir verstehen die Seelenhaftigkeit dieser Elemente nur mittelbar, indem wir von den Fällen beobachteten Zusammentreffens typischer innerer Vorgänge mit typischen Ausdrucksformen ausgehen und auch dort, wo wir keinen Einblick in die realen Verhältnisse zwischen den beiden Erscheinungsreihen haben, vom Vorhandensein eines Gliedes der einen Reihe auf das des zugehörigen Gliedes der anderen Reihe schließen.

Die Sicherheit solcher Schlüsse wächst natürlich mit dem in uns angesammelten Erfahrungsmaterial über existierende Verbindungen bestimmter seelischer Haltungen mit bestimmten Ausprägungen körperlicher Art. In diesem Sinne trägt jeder — um ein Wort Schopenhauers zu gebrauchen — das Alphabet fertig in sich zum Entziffern der Hieroglyphe, die ein Menschengesicht ist. Schon zu Lavaters Zeit wurden aber gegen die Möglichkeit einer physiognomischen Wissenschaft die Bedenken erhoben, daß es vielleicht ebenso viele Ausnahmen als Bestätigungen der empirischen Regel gibt. Lichtenbergs Parodie, das „Fragment von Schwänzen“, ist bekannter als des vergessenen Helfrich Peter Sturz' kleiner Aufsatz: „Erklärung über die Physiognomik mit Anmerkungen von J. K. Lavater“, in dem die optimistische wie die resignierte Auffassung von der Möglichkeit sicherer physiognomischer Beobachtungen in scharfen Formulierungen einander gegenüberstehen. Da heißt es zuerst: „Jeder Schwung, jede Bucht des äußeren Konturs schmiegt sich an die Individualität des inneren Menschen, wie ein feuchtes Gewand im Bade. Mit einer nur wenig veränderten Nase wäre Cäsar nicht der Cäsar geworden, den wir kennen.“ — Und dann weiter: „Ist es ausgemacht, daß eine ähnliche Gestalt auch immer eine ähnliche Seele anzeigt? In Familien, wo die meiste Ähnlichkeit herrscht, gibt es oft die mannigfaltigsten Menschen. Ich habe zum Verwechseln ähnliche Zwillingsbrüder gekannt, die dem Geiste nach nicht einen Zug miteinander teilten.“ — Lavater schreibt als Anmerkung darunter: „Wenn dies vollkommen wahr ist, so gebe ich die Physiognomik auf.“[6])

Wir lesen aber ferner die Seele einer bestimmten Persönlichkeit nicht nur aus den durch das Leben gebildeten, sondern auch aus bestimmten, ins Leben mitgebrachten Zügen des Gesichtes ab. Gerade die populäre Physiognomik als praktische Menschenkenntnis des täglichen

Lebens, der die Feinfühligkeit und der psychologische Spürsinn für die langsam geprägten Elemente abgeht, hält sich an solche mitgebrachten Formen und entwickelt aus ihnen eine, ich möchte sagen, handgreifliche Charakterdeutung. Mitgebrachte Formen des menschlichen Antlitzes erhalten dadurch eine spezielle Seelenhaftigkeit, daß wir sie mit Hilfe gewisser Assoziationen beleben, z. B. durch Vorstellungen tierischer Gesichtszüge, an die jene menschlichen erinnern.

Bei unserer leider so außerordentlich geringen Kenntnis der Tierseele erscheint uns diese — und das vor allem dem populären Bewußtsein — eine weit geringere Mannigfaltigkeit individueller Ausprägungen zu umfassen als die Seele des Menschen. Dazu kommt, daß die relative Unbeweglichkeit des tierischen Gesichtes und seine damit zusammenhängende Unbildsamkeit uns nur gleichsam den Grundriß der Seele des tierischen Individuums andeutet. In der Tierwelt erblicken wir Menschen daher gewisse Charaktertypen, verknüpft mit gewissen Ausdrucks- und Gesichtstypen. Das Schaf, der Esel und andere, in erster Linie Haustiere, sind uns ihrem Wesen, ihrer Familienseele nach bekannt. Sobald daher in einem menschlichen Gesichte irgend ein tierischen Formen ähnlicher Zug die Vorstellung dieses Tieres in uns aufruft, legen wir dem Besitzer dieser Form auch den entsprechenden tierischen Charakterzug als notwendige innerliche Parallelerscheinung unter. Eine wie starke Gefühlsbetonung gerade an diesen Vergleichungen menschlicher Bildungen mit tierischen haftet, geht daraus hervor, daß in der Mehrzahl der Fälle irgend eine psychische Minderwertigkeit aus tierähnlichen Zügen im Gesicht des Menschen gefolgert, ja, die sprachliche Konstatierung einer solchen unter den Schimpfwörtervorrat aufgenommen wird.

Von Lenbach ist eine an Ibsensche Worte gemahnende Äußerung überliefert, er sähe hinter jedem Menschengesichte die ihm zugehörige Tierphysiognomie und — in Goyas Radierungen gibt es menschliche Köpfe, durch die das spezifisch Tierhafte ihrer Natur hindurchschimmert.

Die Vergleichung menschlicher Züge mit tierischen ist — eben ihrer Volkstümlichkeit wegen — auch in der Physiognomik von Aristoteles an über Baptista Portas „Humana Physiognomia" hinweg bis zu Schacks „Physiognomischen Studien" immer wieder geübt worden.

In den Ähnlichkeiten menschlicher und tierischer Gesichtsbildungen — besonders im Affekt! — liegen nicht nur Motive für diese populäre physiognomische Ausdeutung der Gesichtszüge, sondern auch zu einer Ineinsbildung, einem Ineinanderfließenlassen menschlicher und tierischer Gesichtsformen in den Masken der primitiven Kunst. Die Wandlungen des Gorgonentypus zeigen z. B. eine Entwickelung von der Tiermaske über alle möglichen Zwischenstufen hinweg zum Menschengesicht von idealer schmerzlicher Schönheit.

In ähnlich primitiver Weise wie die Tier-Merkmale betrachten wir mitgeborene Rassenmerkmale unmittelbar als Anweisungen auf eine gewisse psychische Deutung.

Mit dem ganzen Ballast an Assoziationen mannigfachster Art, der für den heutigen Menschen mit der Vorstellung der jüdischen Äußerlichkeit verknüpft ist, belasten wir gleichsam die Seele jedes Menschen, der jüdisch „aussieht". An jüdischen Rassenmerkmalen haften für uns unlösbar, ebenso wie an denen bestimmter wilder Völker, z. B. der Neger, ganz bestimmte seelische Inhalte, unter deren Bann wir diese Merkmale, wo sie uns auch begegnen mögen, als Zeugen der zugehörigen psychischen Eigenschaften ansprechen.

Mit dem Wert, den solche mitgebrachte Formen des Gesichtes nun einmal für die Erweckung des Eindrucks einer speziellen Seelenhaftigkeit des Gesichtes besitzen, muß auch der Porträtist rechnen. Sie üben ihre Suggestion ja nicht nur auf den naiven Menschen, sondern auch auf ihn aus, wenn auch in sehr abgeschwächtem Grade. Der Künstler wird, weil er an das Lesen menschlicher Gesichter gewöhnt ist, kaum an diesen mitgebrachten Formen haften bleiben, sondern das Gesicht daraufhin durchforschen, ob das, was sie ihm auszusagen scheinen, durch die übrigen — gebildeten — Elemente der Sichtbarkeit bestätigt oder wieder aufgehoben wird. Ein Wissen um die wirklichen Zusammenhänge dieser Anschaulichkeiten mit der Innerlichkeit des Menschen, das aus anderen Quellen als aus der des Sehens ihm zufließt, kommt ja für die rein künstlerische Tätigkeit nicht in Betracht. Je nachdem nun der Maler glaubt, nach Konstatierung und Bewertung des sichtbaren Tatbestandes die Assoziativkraft der beschriebenen mitgebrachten Formen als Wirkungsfaktor in die Gesamtrechnung einstellen oder aus ihr weglassen zu müssen, betont, bzw. dämpft er dieselben. Wo und wie der Porträtist im sichtbaren

Material des Gesichtes unterstreicht oder ausstreicht, ergänzt oder eliminiert, um aus seinem Porträt den Betrachter seine Interpretation der Anschaulichkeit und in ihr die Seelenhaftigkeit des Modells gewinnen zu lassen, das sind Spezialprobleme der künstlerischen Darstellung.

Schließlich erhält das Gesicht dadurch ein persönliches seelisches Leben, freilich nur sozusagen den Grundriß eines solchen, daß wir gewisse rein stoffliche und formale Qualitäten als seelische Eigenschaften ins Ethische transponieren.[7]) Der Anblick eines besonders „knochigen" Gesichtes z. B. reproduziert in uns Erinnerungen an bestimmte Tastwahrnehmungen — lust- oder unlustvoller Art — die wir einmal an gleichgeformten plastischen Gebilden wirklich kennen gelernt haben. Die Härte und Festigkeit, die unser Tastsinn als Eigenschaften der getasteten Materie wahrnahm, schreiben wir nun — durch Gesichtseindrücke an sie erinnert — als „Härte" und „Festigkeit" dem Charakter dessen zu, der im Besitze des knochigen Gesichtes ist. Wir bedienen uns also sogar der gleichen Eigenschaftsworte im Physischen wie im Psychischen, um grundverschiedene Wahrnehmungen und Inhalte in Beziehung zu einander zu setzen. Die für das populäre Bewußtsein unanzweifelbare Voraussetzung, die derartige Analogieschlüsse erst möglich macht, ist die Überzeugung von einer weitgehenden ursächlichen Beziehung zwischen dem Außen und dem Innen des Menschen. Ob derartige Kausalverhältnisse wirklich existieren, in welchem Umfange und ob sie — ihre Tatsächlichkeit einmal angenommen — von uns erkannt werden können, alle diese Sorgen der wissenschaftlich gerichteten Physiognomik sind für den Physiognomiker aus dem Stegreif nicht vorhanden. Wie die „Härte" einer Seele wird auch ihre „Weichheit" tagtäglich erschlossen aus den Material- und Tastvorstellungen, die rein optisch wahrgenommene stoffliche Qualitäten des Gesichtes in uns wachrufen. Die Beantwortung der Frage, wie Gesehenes an Getastetes erinnern kann, gehört nicht hierher.

Unmittelbarer als Vorstellungen aus dem Bereich des Tastsinnes werden solche, die dem Gesichtssinn angehören, zur Quelle ethischer Wertungen. Es handelt sich hier nämlich darum, daß anschauliche Elementargefühle, z. B. das Wohlgefallen an räumlicher Gliederung, gar nicht als ästhetische von den Gesichtsformen, sondern sofort als

ethische von den Formen der Seele ausgehende Werte verstanden werden.

Gottfried Keller kennzeichnet ein Gesicht einmal mit den Worten: „In diesem Gesicht gab es keine unklaren topographischen Verhältnisse, keine unbestimmten oder überflüssigen Räume, Flächen und Linien, alle Züge waren bestimmt, wenn auch noch so zart ausgeprägt, und alles beseelt von der eigensten süßesten Persönlichkeit. Die Schönheit war hier von innen heraus ernsthaft, wahr und untrüglich, obgleich ein Zug ehrlicher Schalkhaftigkeit darin schlummerte, der des Glückes zu harren schien, um zu erwachen."

In der naivsten Weise liest Lavater aus den Proportionen eines Gesichtes und ihrem lust- oder unlustvollen Eindruck auf ihn die Bildung der Seele ab. So ist ihm die Disharmonie der Züge ein Zeuge für die Disharmonie des Charakters. Für ihn kamen freilich weniger die Verhältnisse der Massen in einer Physiognomie in Betracht, als der lineare Ablauf, da er seine Folgerungen aus Umrißzeichnungen zog, die ihm lediglich lineare Werte lieferten. Er bildete infolgedessen seine Unterschiedsempfindlichkeit für alle Verhältnisse zwischen Linien besonders aus und glaubte in ihr auch eine Unterschiedsempfindlichkeit für seelische Differenzen zu besitzen. Die Schönheit eines Profiles entwickelte er so lange, bis sie ihm zur Schönheit der Seele dieses Linienablaufes geworden war, und das rein ästhetische Elementargefühl, das ein unrhythmischer Gesichtskontur in ihm auslöste, deutete er als Mißfallen am Charakter des Besitzers der Physiognomie.

Für den Künstler sind selbstverständlich derartige stoffliche und formale Verhältnisse im Gesicht, von denen populäre Beseelungsversuche ausgehen, von Wichtigkeit. Da der Maler sich im Gebiet rein formaler Beziehungen bewegt, kann er solche Eindruckspunkte bald schaffen, bald zerstören. Durch eine Profildarstellung wird das Liniengefühl des Betrachters entschieden stärker gereizt als durch die Enface-Ansicht. Der Bildhauer dagegen vermag durch bewußte Gestaltung der Materie und durch ihre plastische Anregungskraft die physiognomische Deutung in bestimmte Bahnen zu lenken.

Nach Zeiten, Völkern, Individuen finden wir einen großen Wechsel in der Empfindung und Bewertung der stofflichen und formalen Eigenschaften des Gesichtes und infolgedessen auch ihrer Transponierung in das Gebiet des Seelischen.

Ein gutes Beispiel für die Veränderlichkeit aller populären Physiognomik liefert Burkhard Waldis:

> So dunkt mich an ir Visignomey
> dasz sie fürwahr geschnitten sey
> auß einer zähen bösen haut,
> die nit gerne stille sitzt noch ruht,
> geneigt zu haspeln vnd zu geigen
> und nimmermehr ein Wort verschweigen
> ir dünnen Lefftzen vnd spitze naß
> die zeugen gwißlich alle das.

Gerade Redseligkeit würden wir einer solchen Physiognomie kaum ansehen wollen; liest man doch heute von Ibsens schmalen Lippen seine Schweigsamkeit ab!

Es ist eine weit verbreitete Ansicht: der Porträtmaler, der tagtäglich mit der Außenseite des Menschen zu tun hat, müsse ein guter Physiognomiker sein. Und doch ist eine solche Fähigkeit keineswegs notwendig mit dem Porträtistenberufe verbunden; der Maler scheint uns nur deshalb ein so guter Physiognomiker zu sein, weil er durch seine klare Herausarbeitung aller vorhandenen Anschaulichkeiten uns leichter ein Gesicht verstehen läßt, als es der Anblick des Lebens tut. Weil wir vor dem Bildnis klarer sehen, leichter vom Außen auf das Innen schließen, glauben wir, auch der Künstler habe die Verbindungslinien zwischen der Erscheinung und ihrem Sinne gezogen. Diesen Fall, daß ein Porträt dem Betrachter Aufklärungen über die Seele des Modells gibt, die der Anblick des Naturvorbildes vorenthalten hat, beschreibt Heinse im Ardinghello mit den Worten: „Ardinghello hatte im Gesichte schon Züge ihres Charakters ausgespähet, die sich nachher erst entwickelten.“ Der Künstler kann nicht deshalb mehr geben, weil er mehr weiß von den Zusammenhängen, sondern, weil er mehr sieht als der Nichtkünstler. Sein geschärftes und für alle Sichtbarkeiten unendlich empfindliches Auge entdeckt verräterische Bildungen oder Anlagen zu bestimmten Ausprägungen, wo das Auge des Nichtkünstlers nichts sieht; und indem er seine Entdeckungen darstellt, werden auch wir ihrer und mit ihnen ihrer Seelenhaftigkeit bewußt. Den Künstler aber nötigen keinerlei ethische oder praktische Interessen, das, was er sieht, auch noch zu deuten, seine Domäne liegt im rein Artistischen, in der Entwickelung der Anschaulichkeit. Der reale Zusammenhang

der Äußerlichkeit eines Menschen mit seiner Innerlichkeit interessiert den Maler nur insoweit er Mensch, nicht aber insoweit er Künstler ist. Als Maler bewegt er sich ausschließlich innerhalb der Grenzen des Äußeren; deckt sich dieses im Falle seines Modelles mit der Seele, so wird er, je mehr er dieses enthüllt, auch jene entschleiern, entspricht der Erscheinung in natura nicht die Innenwelt, deren Wahrzeichen sie zu sein scheint, so kann alles Wissen des Künstlers um diese Differenz an seiner Darstellung des Geschehenen nichts ändern. Das Gesicht ist und bleibt als solches gegeben.

Hinter dieses „Monogramm alles Denkens und Trachtens“ zu kommen, kann den Maler nur insofern interessieren, als er nicht Porträtmaler, sondern „Historienmaler“ ist, d. h. zur Darstellung eines bestimmten Gemütszustandes dem Gesicht als dessen Träger die Züge verleihen muß, die uns möglichst zweifellos die gewollte Vorstellung eines Seelischen übermitteln. Das so gestellte künstlerische Problem: wie drücke ich Leidenschaft, durch welche Züge und Schiebungen von Zügen Trauer oder Staunen aus? ist lösbar erst, wenn ich weiß, aus welchen Gesichtsbildungen ich im Leben diese Zustände ablese. In seinen Jugendbildnissen, vor allem in den zahlreichen Selbstbildnissen, sucht Rembrandt dem Geheimnis des Ausdrucks eines Seelenhaften im Körperhaften auf die Spur zu kommen. Wie er an sich studiert, so beobachtet Leonardo an Bauern, die er in sein Haus ladet, bewirtet, amüsiert oder erschreckt, und er kommt etwa zu der Notiz, daß „Gemütsbewegungen, bei denen der erregende Gegenstand im Geiste ist, leichtere und bequemere Gebärden zur Folge haben, als wenn ein äußerer Gegenstand der Erreger ist“. In seinen gezeichneten Studien über die Ausdrucksskala von Gemütsbewegungen in den Veränderungen der Mienen und den Bewegungen der Gesichtsteile erarbeitete sich Leonardo gleichsam eine Grammatik der Sprache des menschlichen Gesichtes. Ähnliche Bedürfnisse der malerischen Praxis ließen Le Brun eine „Méthode pour apprendre de dessiner les passions“ verfassen.[8])

Da der Porträtist, wie wir sehen, sein „Herrschaftsgebiet“ in der Entwickelung gegebener Anschaulichkeiten findet, hat für ihn die Seele im Porträt nur „als Seele dieses anschaulichen Körpers Wert“, niemals „an und für sich“. „Die Bedeutung ihres Daseins“ — so formuliert Simmel seine Ansicht — „in der Kunst ist eben eine

andere als in der Wirklichkeit. Der Sinn der Erscheinung gehört erst dann in das malerische Kunstwerk, wenn er sich als Sinn der Erscheinung offenbart hat.“ Simmel verlangt aber auch vom Nichtkünstler, daß er, um seine Worte weiter zu gebrauchen, die Seele innerhalb des Kunstwerkes als ein besonderes und ideelles Gebilde erkenne, nur den artistischen Kategorien und Ansprüchen entspringend und entsprechend und unabhängig davon, daß sie der realen Seele hinter dem Kunstwerke freilich meistens, aber nicht notwendig korrespondieren wird. Das Interesse an der „Seele“ des Porträts entspricht nach Simmel dem „bloßen anekdotischen Interesse, das den Ungebildeten an die ‚Idee‘, an den ‚Vorgang‘ des Bildes knüpft, zu deren Darstellung ihre Anschaulichkeit ihm ein bloßes Mittel erscheint.“

Hier wird in spezieller Anwendung auf die „Ästhetik des Porträts“ ein prinzipieller Gedanke, das erste Gebot der modernen Kunstanschauung ausgesprochen. Die Gültigkeit dieses Prinzipes für die Betrachtung eines Bildnisses beweist Simmel durch seine Formulierung der Seele, „soweit das Äußere ihr Symbol sein kann“, als: den „einheitlichen Zusammenhang der Züge“. „Die Einheit der Züge bedeutet nichts anderes, als Getragensein von einer Seele, erkannt oder vermittelt durch den Betrachtenden, der diese Vereinheitlichung oder Beseelung vollzieht, weil die Form des Kunstwerkes seine eigene Seele zu der konzentriertesten Belebung und zum Zusammenschluß der Anschauungselemente angeregt hat.“

Unser Versuch, das Verhältnis von Anschaulichkeit und Seelenhaftigkeit im Gesicht von anderer Seite aus zu bestimmen, drängt dazu, als Material der Kunstschöpfung mit Simmel die Gesetzlichkeit des bloß Anschaulichen zu bezeichnen, als Material der Kunstbetrachtung dagegen die Anschauungswerte der Erscheinung samt allen an ihnen haftenden Lebens- oder Bedeutungswerten. Ich glaube nicht daran, daß dem „ungebildeten“ Laien das verpönte anekdotische Interesse an der „Seele“ im Porträt verboten werden kann noch darf. Ästhetisch sind die dem Porträt entnommenen Lebensinhalte dadurch hinreichend legitimiert, daß sie nicht durch den Anblick eines Stückes Natur, sondern durch den eines Kunstwerkes gewonnen werden, und eben bei ihrem Durchgang durch den künstlerischen Reinigungs- und Steigerungsprozess ihre eigentümliche Färbung, ihre überzeugende

Eindruckskraft und beglückende Selbstverständlichkeit erworben haben.

Auch für den Ästhetiker gilt Goethes Mahnung an die Naturforscher:

> Müsset im Naturbetrachten
> Immer eins wie alles achten;
> Nichts ist drinnen, nichts ist draußen,
> Denn was innen, das ist außen,
> So ergreifet ohne Säumnis
> Heilig öffentlich Geheimnis.

An der Gesamtleistung aller anschaulichen Elemente des Gesichtes, die Geistigkeit einer Persönlichkeit zu bezeichnen, haben nun aber nicht alle Züge in gleichem Maße Anteil. Von individuellen Verschiedenheiten einmal abgesehen — das Auge scheint ganz allgemein in höherem Grade als Mund, Nase und Stirn Seelisches zu verraten. Wir reden gerne von „sprechenden" Augen und verlassen uns Fremden gegenüber vielfach eher auf die Sprache des Auges, als auf die des Mundes, in der instinktiven Überzeugung, daß sich mit Worten leichter lügen läßt, als mit Blicken. Daher das Verlangen Verdächtigen gegenüber, einem in die Augen zu sehen und das Mißtrauen gegen Menschen, die einen nicht anblicken können. Unter dem Begriff des Blickes fassen wir ja die ganze Lebendigkeit, Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit des Auges zusammen. Nur das blickende Auge stellt Beziehungen zwischen sich und der Außenwelt her, indem es gleichsam mit dem unsichtbaren Arm des Blickes aus sich herausgreift und sich der Dinge draußen bemächtigt.[9])

Die Überzeugung von der seelischen Bedeutung des Auges spielt natürlich in den Künstlerschriften von jeher eine Rolle.

Schon Sokrates verdeutlichte seinen dem Parrhasios gegebenen Rat, Ausdrucksgestalten zu malen mit dem Hinweis auf die indirekte Darstellung der Seelenzustände im geistigen Ausdruck des Auges und der Gesichtszüge.

Zwei weitere Belege seien herausgegriffen. Ludovico Dolce läßt den Aretino den Vers Petrarkas zitieren: „Und auf der Stirne liest man oft das Herz" und dann mit den Worten fortfahren: „Doch sind es ganz besonders die Augen, welche als Fenster der Seele gelten

dürfen, und in ihnen kann der Maler ganz entsprechend jede Leidenschaft, die Lustigkeit, den Schmerz, den Zorn, die Furcht, die Hoffnung und die Sehnsucht ausdrücken." Und vor hundert Jahren schrieb der nach seiner Lebensgeschichte unbekannte Johann Paester (ich vermute, er war Maler) in seinen „Theatik" genannten „Ideen zur Übung des Blickes in der bildenden Kunst": „Außer Zweifel hat die Sprache des menschlichen Angesichtes hauptsächlich im Auge, als von ihm ausgehend und herrschend, ihren Sitz." — In der bildenden Kunst tritt das Auge gleichsam in die Erbschaft des Mundes; was dieser verschweigen muß, offenbart jenes.[10])

Wenn man in diesem Umfange von der seelenkündenden Kraft des blickenden Auges redet, ist freilich zu bedenken, daß man dem Auge Wirkungen zuschreibt, die es gar nicht allein auszuüben imstande ist, die vielmehr das Resultat von Verhältniswirkungen mannigfachster Art sind, an denen das Auge vielleicht weniger als seine Umgebung beteiligt ist. Ein aus dem Zusammenhang der Gesichtszüge herausgelöstes Auge sagt nichts mehr aus, — blickt nicht mehr, und fast aller Ausdruck des Auges kommt nur zustande unter Mitwirkung anderer Gesichtspartien, das Lächeln z. B. mit Hilfe des Mundes. Wie das „sprechende" Auge plötzlich verstummt, kann man sich durch Zuhalten der übrigen Gesichtszüge auf einer Statue oder einem Bilde deutlich machen. Aus dieser Wechselwirkung aller anschaulichen Elemente im Gesicht, aus der Tatsache, daß alle Wirkungen eines Teiles nur Verhältniswirkungen vieler Teile sind, erklärt es sich ferner, daß ein schönes Auge auch nur in diesem Gesicht, in dem es vorkommt, nicht an und für sich oder in irgend einem anderen Gesichtszusammenhange schön ist. Den antiken Bericht, Zeuxis habe seine Helena für Kroton aus den Schönheiten von fünf jungen Mädchen der Stadt zusammengestückt, hielt Bernini aus dem Grunde für eine Fabel, „da das schöne Auge einer Frau nicht zu dem schönen Antlitz einer anderen paßt, und ebenso ein schöner Mund usw".[11])

Zu seiner charakteristischen Blickwirkung trägt das Auge von sich aus bei durch die Wirkungsfaktoren seiner Gestalt, Größe und seines Schnittes, durch die Wölbung der Hornhaut, die Weite der Pupille, Farbe der Iris und durch seinen Feuchtigkeitsgehalt. Freilich sind auch diese Werte abhängig von bestimmten äußeren Bedingungen und mit ihnen wandelbar. So verengert einfallende Helligkeit die

4*

Pupille, während sie sich in der Dunkelheit erweitert. Schlaf, Krankheit, Tod, Affekte und Berufsarten wirken auf die Form, Farbe und Beweglichkeit des Auges und damit auch auf den Blick ein. Dessen Charakter wird aber ferner wesentlich mitbestimmt durch die Bewegung der Stirn- und Mundmuskeln, durch die des Kopfes, die der Mensch braucht, um uns an- und sich im Raume umzusehen. Auch die Drehung der Augen im Kopfe, die des Kopfes auf dem Halse und schließlich die Haltung des ganzen Körpers geben dem Blick seine eigentümliche Färbung. Durch die Divergenz zwischen Halswendung und Blickrichtung auf primitiven Bildern oder schlechten Photographien erhält auch der Blick leicht etwas Fremdes und Gezwungenes. Der stolze Seitenblick des Velasquez, auf seinem Selbstbilde in den Uffizien, verliert viel von seiner Schärfe, wenn man den Körper verdeckt und nur noch Kopf und Auge sprechen läßt.

So ist die Blickwirkung eine ganz verschiedene, je nach der Reihe von Bewegungen, die sie resultieren lassen. Darauf beruht auch der spezifisch geistige Ausdruck des Nahblickes, bei dem die Augen auf einen Punkt hin konvergieren. Die Tätigkeit des Fixierens erweckt den Eindruck höchster Aktivität, des willentlichen Festhaltens eines Dinges. Dagegen ist mit dem Fernblick, bei dem die Augen in einer gleichen Richtung parallel geradeaus eingestellt sind, der Eindruck des Vertieftseins, der Träumerei, der gefühlsmäßigen Entrücktheit verbunden.

Eine so begründete verschiedene Beseelung des Blickes unterscheidet z. B. italienische Bildnisse von holländischen. Der fixierende Blick italienischer Köpfe „packt" den Betrachter und wird von ihm als Wahrzeichen eines Willens zur Tat empfunden. Holländischen Augen eignet dagegen ein mehr träumerisches Blicken, das bald als in die Unendlichkeit der Außenwelt, bald in die des eigenen Innern gerichtet anmutet und mehr von der Gemüts- als von der Willensseite der menschlichen Natur verrät. Riegl bezeichnet die Stimmung des spezifisch holländischen Blickes als „interesselose Aufmerksamkeit".

Im allgemeinen läßt sich sagen: je mehr die Bildnismalerei die menschliche Seele im Antlitz sucht, um so stärker betont sie das Auge, sammelt sie die geistige Wirkung des Gesichtes im Blick.

Das Heraufkommen eines verinnerlichten Menschenschlages mit neuen Seelen und neuen Augen spürt man deutlich in der Porträtmalerei

des ausgehenden 18. Jahrhunderts. 1780 schrieb ein Anonymus: „Es ist nicht zu leugnen, daß vor zehn oder mehreren Jahren ein sehr schlechter Geschmack in Porträten herrschte. Man begnügte sich damit, die bloße Menschenlarve mit etwas Ähnlichkeit und grinsendem Lachen tingiert nachzubilden. Ausdruck der Physiognomie, das Schweben des Geistes und Herzens auf dem Gesicht, Seelenblick aus dem Auge und Sprache im Mund — welcher Maler verstund dies, welcher konnte es schaffen, außer einem Tischbein, Chodowiecky, Anton Graff und Mythens? Man verlangt mehr. Man verlangt Physiognomieausdruck und nicht bloße Larve." Es ist bekannt, daß von neueren Porträtisten besonders Lenbach nicht nur die Augen innerhalb der übrigen Elemente des Gesichtes akzentuiert, sondern zugunsten ihrer Seelenhaftigkeit die Gesamtform vergewaltigt und vernachlässigt hat. Auch Boecklin riet, im Porträt die ganze Kraft auf das Gesicht und vor allem auf die Augen zu konzentrieren, freilich nicht sowohl ihres physiognomischen Wertes wegen, als deshalb, weil das Auge durch Form, Farbe, Beweglichkeit, Glanz und Stellung innerhalb des Gesichtes am meisten auffällt.

Wenn in der Porträtmalerei die stärkere Betonung des Auges begründet ist in dem verstärkten Interesse an der Seele des Menschen, so wird sich ein hauptsächlich an der menschlichen Äußerlichkeit orientiertes Künstlergefühl mit einer gleichmäßigen Verteilung der Eindruckspunkte im Gesicht verbinden. Vielleicht ist die Tatsache, daß in holländischen Porträtköpfen das Auge die Dominante bildet, während in Italien sämtliche Gesichtszüge mehr in formalem Gleichgewichte stehen, auf die angedeutete Verschiedenheit germanischer und romanischer Bildnisintentionen zurückführbar. Jedenfalls zeigt es sich, daß die Kunst, die den Körper des Menschen zum alleinigen Thema hat, die Plastik, in ihren reinsten und reifsten Werken das Auge nicht nur nicht betont, sondern es meidet. Die Plastik muß das Interesse des Betrachters über das ganze menschliche Gewächs gleichmäßig verteilen, darf es nicht im unplastischsten Teile des Körpers, im Auge kulminieren lassen. Da nun aber Statuen, deren Augenbildung so weit durchgeführt ist, daß sie uns anzublicken scheinen, sofort unsern Blick auf die Augen lenken und dort festhalten, muß die strenge Plastik das Auge blicklos geben, sie läßt es blind, ohne Pupillenandeutung, zeigt nur sein plastisches, tastbares Gerüst. Ein derartiges

Verfahren ist freilich — und das wird besonders Porträtstatuen gegenüber fühlbar — mit Aufgabe eines Quantums an Persönlichkeitsgehalt verbunden.

Obwohl der Blick ein Hauptmittel der Individualisierung ist, weil er das Maß der Lebendigkeit eines Menschen angibt, geht doch der Weg der künstlerischen Individualisierungsversuche nicht von der Eroberung des Auges aus. Dieses ist — als der schwerste, auch der letzte Schritt.

Wie die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland zeigt, wird als erstes Porträtmerkmal und damit als erster Ähnlichkeitsträger vielmehr die Bärtigkeit oder Bartlosigkeit des Modells verwendet. Und zwar nicht der Bartkontur, sondern seine mehr oder minder große Länge. Als zweites Individualisierungszeichen gewinnt die junge Kunst die Wiedergabe der Frisur, als drittes die ungefähre Gesichtsform. Die Individualisierung geht weiter über Beobachtung charakteristischer Hals-, Nasen- und Kinnformen. Mund, Ohren und Augen bleiben in dieser Zeit noch der schematischen Darstellung unterworfen.[12])

Wenn wir einen Menschen kennen lernen oder mit ihm zu tun haben, sehen wir ihm in die Augen, fassen wir einander gegenseitig „ins Auge". So knüpft die optische Verbindung des Blickes in erster Linie ein seelisches Band zwischen den Menschen, am Blick erkennen wir den Menschen aber auch wieder. Das Auge besitzt dank dieser natürlichen Verhältnisse des Lebens eine besonders starke Bekanntschaftsqualität. Es wird daher die künstlerische Darstellung einer bestimmten Persönlichkeit im allgemeinen uns auch nur dann den ganzen Menschen schenken, wenn sie ihn durch den Blick mit uns seelisch Fühlung nehmen läßt. Die psychische Überzeugungskraft des anblickenden Auges dünkt uns von vornherein unvergleichlich viel kräftiger als die eines Auges, das ein unpersönliches Blickziel hat.

Diese Erfahrung führt auf die Frage nach der verschiedenen ästhetischen Bedeutung des Porträts in der Enface- und in der Profilansicht.

2. Enface- und Profilporträt

Wie der Porträtmaler aus der Unendlichkeit des Nacheinander, in dem das Leben der Seele abläuft, nur einen Moment herausgreifen kann, so muß er sich auch bei der Mannigfaltigkeit nebeneinander

möglicher Ansichten eines Menschengesichtes für eine einzige entscheiden. Hier wie dort wird es darauf ankommen, den „fruchtbarsten" Moment zu wählen. Um aber als fruchtbar, d. h. für die Gesamterscheinung des Menschen möglichst aufklärend gelten zu können, muß eine Ansicht zwei Bedingungen erfüllen.

Einmal wird das Modell fordern und der Betrachter erwarten, daß der vom Künstler gewählte Ausschnitt der Anschaulichkeit nicht nur diese von ihrer „besten" Seite zeigt, was ja ein sehr menschlicher Wunsch ist, sondern auch die Seele am unzweideutigsten offenbart. Nun kann — wie wir sehen — irgend ein Komplex sichtbarer Elemente nicht mehr Seelenhaftigkeit geben, als eben an ihm haftet, über das Gesicht sind aber die Ausdrucksträger nicht gleichmäßig verteilt. In diesem Kopfe haben sich die bezeichnenden Züge hauptsächlich um den Mund gelagert — an jenem hat das Leben die bildsamen Teile der Stirn zu besonders sprechenden Formen geprägt, ein drittes Gesicht enthält alle individuellen Merkmale in den Augen und ihrer weichen Umgebung gesammelt. Für den Künstler gilt es also, sich seinem Modell gegenüber auf den Standpunkt zu stellen, bzw. den Kopf des zu Porträtierenden in die Stellung zu bringen, die trotz des Minimums an anschaulichen Daten, das jede „einseitige" Auffassung notwendig enthalten muß, ein Maximum an Anregungskraft für die beseelende Vorstellung des Betrachtenden in sich birgt.

Andererseits muß die im Bildnis zu fixierende Ansicht gewissen rein künstlerischen Intentionen entgegenkommen. Es handelt sich für den Maler ja nicht darum, sein Modell im günstigsten Augenblick und in der vorteilhaftesten Situation gleichsam erstarren zu lassen, sondern in der gewählten Ansicht zugleich eine Bildmöglichkeit zu erfassen, aus der „Daseinsform" die „Wirkungsform" zu gewinnen. Die künstlerische Forderung der Bildlichkeit des Porträts deckt sich aber keineswegs immer mit dem Laienwunsche, von der charakteristischsten Seite aufgenommen zu werden. Es gibt Menschen, deren eine Seite ebenso „malerisch" wie unbezeichnend für ihre Natur wirkt, die aber von einem anderen Standpunkte aus betrachtet wohl ihr Wesen völlig enthüllen, dagegen keine Möglichkeit einer bildnerischen Bewältigung bieten. Man kann z. B. ein bedeutendes und als Linienablauf interessierendes Profil und zugleich eine unbedeutende und in Modellierung und Begrenzung langweilige Vorderansicht haben.

Malerische Schönheit hat mit seelischer Schönheit nichts zu tun, eine für die Charakterinterpretation wertvolle Erscheinung ist darum noch keine wertvolle Erscheinung.

Herkomer weist einmal darauf hin, daß der Widerspruch „zwischen dem Gesichtsausdruck, der sich zu bester künstlerischer Bearbeitung eignet, und dem, der die wirkungsvollste Illustration des Charakters bieten würde", vom Maler hier oder dort Opfer verlangt.[18])

Apelles soll den Feldherrn Antigonos, der auf einem Auge blind war, aus diesem Grunde nicht im Enface, sondern im Profil dargestellt haben. Der Gedanke, daß ein individuelles Merkmal — selbst wenn es überaus charakteristisch ist — unterdrückt werden muß, sobald es sich als unverträglich erweist mit einem allem Kunstschaffen vorgestellten Ideal, ist echt griechisch. Die Zerstörung der Harmonie des Gesichtes durch ein geschlossenes Auge mag dem Künstler tatsächlich unleidlich erschienen sein — so verzichtete er zugunsten einer rein künstlerischen Wirkung auf ein Persönlichkeitszeichen ersten Ranges.

Als Raffael dagegen den schielenden Inghirami zu porträtieren hatte, fühlte er doch genug Respekt vor der individuellen Erscheinung, um das künstlerisch unerfreuliche Charakteristikum des Mannes nicht zu unterschlagen. Er machte es aber dadurch unschädlich, daß er das Schielen durch die geistige Bedeutung des Kopfes, also einen natürlichen Fehler durch einen ebenso natürlichen Vorzug kompensierte.

Für den Griechen bedeutete die Harmonie der menschlichen Gesamterscheinung ja nicht nur ein ästhetisches, sondern auch ein ethisches und staatsbürgerliches Postulat. Ein körperliches Manko wog ebensoviel als ein seelisches, und die Psyche eines Menschen hatte es doppelt schwer, sich zur Geltung zu bringen, wenn sie — wie es z. B. bei Sokrates der Fall war — in einem minderwertigen Körper steckte. Dem Renaissance-Menschen dagegen erschien trotz der Orientierung seines Lebens und Schaffens nach antiken Vorbildern und trotz seiner Freude an der vollendeten Außenseite des Menschen, der christliche Urgedanke als unantastbar, der den ungeheuren Überwert der Seele vor dem Körper betonte und von der relativen Gleichgültigkeit des Gefäßes gegenüber der Wichtigkeit des Inhaltes überzeugt war.

Selbst wenn in der Natur die menschlich sprechendsten Partieen eines Gesichtes mit den anschaulich wirksamsten zusammenfallen, ist damit noch nicht erwiesen, daß sie dies auch in der künstlerischen

Darstellung tun. Was in der Natur harmonisch erscheint, kann in der Kunst eine Dissonanz ergeben. Die vier Rahmenlinien des Bildes grenzen die Welt und in ihr das Bild des Menschen ganz anders ab, als dies unser kreisrundes Sehfeld tut. Sehraum ist nicht Bildraum, ein gesehener Kopf ist nicht ein eingerahmter Kopf. Weiter: die Malerei projiziert die dreidimensionale Wirklichkeit auf die Bildtafel. Obwohl sie aus der Fläche die Vorstellung der Räumlichkeit wieder gewinnen läßt, kann und will sie sich doch auch der rein dekorativen Wirkungen nicht entäußern, zu der ihr in der möglichst günstigen Einteilung der Bildfläche die Möglichkeit gegeben ist. Von welcher Seite der Maler den menschlichen Kopf auch auffaßt, er stellt ihn stets dar als ein vom Hintergrunde sich in linearen Begrenzungen absetzendes Gebilde. Für die Bildmäßigkeit eines Porträts ist es entscheidend, wie ein Kopf zur Fläche, die ihn umgibt und zu den Rahmenlinien steht, mögen diese nun ein Viereck oder ein Oval bilden. Diese unabweisbaren künstlerischen Forderungen schränken naturgemäß die Zahl der wählbaren Ansichten eines Gesichtes ein. Es kann vorkommen, daß ein Porträtist die Wiedergabe seines Modells von der Seite, die im Leben als die schönste und kennzeichnendste empfunden wird, aufgeben muß, weil sie das Porträt als Bild unmöglich machen würde. Gesetze, die einen sicheren Ausweg aus einem solchen Dilemma zeigen, die den Künstler von dem Konflikt der Pflichten als Menschendarsteller einerseits, als Bildgestalter andererseits erlösen, gibt es nicht. In solchen Zweifelsfällen muß einzig und allein der künstlerische Takt entscheiden — und die künstlerische Potenz, denn, wenn ein in sich vollendetes Stück Natur sich scheinbar mit Händen und Füßen sträubt, sich zu einem in sich gleich vollendeten Stück Kunst umschaffen zu lassen, so gilt doch das alte Künstlerwort: „Ars vincit naturam".

Wie weit genügen nun einerseits das Enface-, andererseits das Profilbildnis als künstlerische Darstellungsmöglichkeiten den gekennzeichneten beiden Bedingungen?

Das Enfaceporträt hält den Beschauer fest, an Menschen, die im Profil porträtiert sind, kann man gleichsam vorbeischlüpfen oder richtiger, man kommt mit ihnen in gar keinen seelischen Kontakt. Im Enface ist der Porträtierte „für mich", im Profil „für sich" da. Freilich: auch ein Profilbildnis kann durch den Blick mit der Umwelt verknüpft erscheinen. Den Blick seitwärts ins Leere des

Bildraumes deuten wir gerne als sehnenden Blick, als Ausdruck einer ins Weite gleitenden, weil von keinem Gegenüber aufgehaltenen Stimmung. So ruft der Blick der Frau über das kaum angedeutete Meer, nicht nur der Name „Iphigenie“, uns vor Feuerbachs Bilde die Goethe-Stimmung: „Das Land der Griechen mit der Seele suchend“ herauf.

Was dem Profilbildnis an individualisierter seelischer Wirkung abgeht, durch den Wegfall der Blickfühlung mit dem Betrachter, sucht es zu ersetzen durch die unpersönlichere, sachliche Ausdruckskraft der Umrißlinie, vor allem durch die von ihr bezeichneten Anschauungswerte der Schädelform des Porträtierten.

Das Eintreten der Konturwirkung für die Bildwirkung nähert das Profilbildnis der Silhouette, die ja rein auf die Bekanntschaftsqualitäten der Gesichtslinien in der Seitenansicht gestellt ist. Die Silhouette ist eine abstrakte Darstellungsform, vielleicht die abstrakteste. In ihr wird von allen charakterisierenden Merkmalen eines Gesichtes abgesehen — bis auf eines. Das Schattenbild gibt daher den absoluten Maßstab dafür, wie stark in einem Gesicht dieser eine, der lineare Wert des Profiles ausgeprägt ist.

Es ist verständlich, daß eine Kunst, die wie die klassische japanische Malerei, überhaupt nur mit der Fläche und ihrer linearen Rhythmisierung rechnet, auch die aller Körperlichkeit befreite Silhouette in den Kreis ihrer Wirkungsmittel ziehen wird. Japanische Bildnissilhouetten in Lebensgröße sind freilich nicht als Wiedergabe von Schattenbildern aufzufassen, sondern sie stellen den Menschen in der dem Japaner gewohnten schattenbildartigen Erscheinung dar, die er, durch die Ölpapierwände des japanischen Hauses gesehen, bietet.

Das Verhältnis des Profilporträts zu jeder Art von Silhouette läßt sich so formulieren: Ein Profilbildnis muß noch als Silhouette wirksam und erkennbar bleiben, wenn man es in eine solche verwandelt durch Tilgung aller räumlich-körperhaften und farbigen Ausdruckswerte, durch Abzug aller Binnenformen des Gesichtes. Die Darstellung im Profil läßt sich also nur den Köpfen gegenüber anwenden, die ihr Charakteristisches „voll und ganz“ auch schon im Profil aussprechen. Dieser Umstand macht die Aufnahme in der strengen Seitenansicht für weibliche Köpfe im allgemeinen zu einer noch ungünstigeren als für männliche, da eben Frauengesichter selten sehr markante

Profillinien zeigen. Die durch das Leben gebildeten, den charakteristischen Ausdruck einer Persönlichkeit bestimmenden Linien liegen in der Hauptsache um die Augen und um den Mund herum, sie kommen also auch nur in der Ansicht von vorn zur vollen Wirkung. Mit ihnen können die Profillinien als Ähnlichkeitsträger nicht wetteifern. Diese werden daher auch unwillkürlich dem Betrachter mehr als Anschauungs- denn als Ausdruckswerte fühlbar. Der Kontur des Profils wirkt als Linienschauspiel, als rhythmischer Ablauf. Dem Profilbildnis kommt deshalb eher als dem Enfaceporträt eine Bildwirkung zu.

Der reine Umriß geht mit dem Hintergrunde dekorativ zusammen wie eine Arabeske, er rhythmisiert ihn. So können Profilbildnisse über ihre porträthafte Bedeutung hinaus und neben ihr und auf eine Entfernung, die die persönlichen Werte des Gesichtes noch nicht oder nicht mehr zur Geltung kommen läßt, als eine Art Ornament wirken und als solche eine eigene Würde der Form, eine der reinen Enfaceansicht gleichwertige Monumentalität entfalten. Man denke daran, wie in Whistlers Profilbildnissen Carlyles und seiner Mutter nicht nur die Kopf- und Gesichtskonturen, sondern auch die Umrisse der sitzenden Körper mit einer an den Japanern geschulten Feinfühligkeit ihr lineares Leben mit dem des Hintergrundes zusammenklingen lassen. Infolgedessen wirken beide Gestalten aber auch ähnlich flach wie japanische Menschendarstellungen.

Die Frage, ob die Ansicht von vorn oder die von der Seite zu wählen ist, entscheidet der moderne Künstler von Fall zu Fall, nach den jeweiligen Forderungen, die das Gesicht des Modells und seine eigenen malerischen Intentionen stellen. Diese Wahlfreiheit hat nicht überall und nicht zu allen Zeiten geherrscht. Es ist interessant zu beobachten, daß in der Kunst der primitiven Völker und in den Kinderzeichnungen die Standpunkte dem Modell gegenüber nicht willkürlich und bald so, bald so gewählt werden, sondern daß einerseits die Darstellung des Menschen im Profil, andererseits die im Enface ganz bestimmten und untereinander scharf unterschiedenen künstlerischen Aufgaben entsprechen und zu genügen haben.

Die Rindenzeichnungen und Felsenmalereien der Australier, ebenso die der Buschmänner und die Zeichnungen der hyperboräischen Völker auf Waffen, Geräten und Kleidern zeigen eine völlig

übereinstimmende Praxis in der Verwendung der Enface-, wie der Profilansicht.

Sobald die Einzelerscheinung des Menschen dargestellt werden soll, wird sie im Enface gegeben, sobald eine Gruppe, richtiger eine Mehrheit von Gestalten — Jagd- und Schlachtszenen — das künstlerische Thema bilden, ist die herrschende Ansicht die im Profil. Und zwar enthält die Vorderansicht die Binnenformen des menschlichen Gesichtes, die Gesichtszüge, während die Profilgestalten als silhouettenhafte Darstellungen erscheinen. Nicht nur die Zeichnungen auf Waffen, deren miniaturartige Kleinheit die Detaillierung von vornherein verbietet, sind Umrißzeichnungen, sondern auch größere Profildarstellungen werden schattenbildmäßig mit einer einheitlichen Farbe ausgeführt. Wie erklären sich diese typischen Darstellungsweisen?

Der einzelne Mensch wird im reinen Enface gezeichnet, weil der Betrachter mit dem Dargestellten in einen bestimmten seelischen Verkehr treten will. Welcher Art dieser Verkehr gewesen ist, läßt sich nicht mehr überall feststellen, wahrscheinlich ist, daß meistens eine religiöse Beziehung darunter zu verstehen sein wird, daß es sich um Götter- oder Ahnenbilder handelt. Während des Verkehrs mit einem Menschen haben wir ihn aber vor uns, wir sehen ihm in die Augen, wenn wir mit ihm sprechen, er wendet sein Gesicht uns zu, wenn er erwidert. — Also der Einzelmensch wird deshalb von vorne dargestellt, weil er ein Angeredeter, ein Hörender, ein Angebeteter und ein Erhörender sein soll. Dagegen sind die Profilzeichnungen einer Mehrheit von Menschen Bilder handelnder Menschen. Durch die Drehung des Kopfes von uns weg ins Profil wird die Beziehung des Dargestellten mit dem Betrachter abgebrochen, wird er — entweder einer leeren Umwelt zugewandt, also, sich selbst überlassen — oder er wird zu anderen, zu einem Gegenüber, in handelnde Beziehung gesetzt. Dies Gegenüber sind in den primitiven Zeichnungen Tiere auf Jagd-, Menschen auf Schlachtenszenen.

Schließlich: die ausgeführte Gesichtszeichnung auf dem Enface-, die silhouettenartige Wiedergabe auf den Profilbildern. Der primitive Künstler mag sich dem Leben und seinen wechselnden Eindrücken gegenüber stets in der Zuschauerrolle empfinden. In seinen Zeichnungen stellt er dar, worauf sich seine Aufmerksamkeit gerichtet hat, und er stuft die Ausführung der Objekte seines Interesses ab

nach Art und Grad der ihnen gewidmeten Aufmerksamkeit. Während des Verkehrs mit einem nicht handelnden Menschen haftet der Blick an den Gesichtszügen dieser einzelnen Erscheinung, an dem, was man in ungestörter Existenz vor sich ausgebreitet sieht — und: das momentane Interessenfeld wird dargestellt. Andererseits, das Auge des Zuschauers einer Szene verfolgt die Menschen in bewegter Tätigkeit, es wird gefesselt durch die Ortsveränderungen der ganzen Gestalten und die Lageveränderungen einzelner Glieder an ihnen. Bei der Fülle der Erscheinungen und dem beständigen Wechsel ihrer Standpunkte kann der Blick — wenn er das Ganze auffassen und nicht einen einzigen Spieler verfolgen will — die Gesichtszüge gar nicht fixieren. Dazu kommt: wenn ich mit einem Menschen spreche, bin ich ihm nahe — mein Gesichtsfeld wird infolgedessen von weniger Teilen seines Körpers erfüllt, als wenn ich ihn in einer gewissen Distanz und in Aktion vor mir sehe. Im ersten Falle nimmt sein Gesicht, im zweiten seine ganze Gestalt den Raum des schärfsten Sehens ein. Die Enface-Darstellung gibt hier also das Nahbild, die Profildarstellung das Fernbild wieder. Mit dieser Auffassung geht die Beobachtung zusammen, daß der primitive Künstler Tiere stets im Profil zeichnet, so wie er sie — vorüberlaufend — zu sehen gewohnt ist. Man könnte vermuten, das Profil würde der leichteren Darstellung wegen in diesem Falle dem Enface vorgezogen. Die primitiven Völker vermeiden aber gerade keinerlei Schwierigkeiten; sie besitzen die erstaunlichste Kenntnis der gesehenen Erscheinung. Bewegungen werden mit verblüffender Sicherheit beobachtet und festgehalten und zwar Augenblicksbilder, die als tatsächlich im Ablauf des Geschehens vorhanden, erst die Momentphotographie unserer Tage wieder nachgewiesen hat.

Die primitiven Zeichner arbeiten aus der Beobachtung heraus. Das vertraute und genau bekannte Sehbild gibt — wie wir an den Profil- und Enfacezeichnungen, an der Tilgung aller Details dort, an der Detaillierung hier sehen, die Unterlage für das Darstellungsbild, aus der charakteristischen Sehgewöhnung entwickelt sich eine charakteristische Darstellungsgewöhnung. Daß die primitiven Völker wirklich das Gesehene schildern und die Art, wie sie sehen, wird durch die Tatsache bewiesen: Jägervölker, die auf die Leistungsfähigkeit ihrer Augen angewiesen sind, zeichnen sehr viel besser, als Ackerbauer und Viehzüchter.[14])

Gerade aber in dieser Abhängigkeit der primitiven Künstler von dem Grade ihrer Naturbeobachtung liegt der fundamentale Unterschied von der bildnerischen Tätigkeit des Kindes. Es ist oft ausgesprochen, daß Kinder nicht aus der Wahrnehmung, sondern aus der Vorstellung heraus zeichnen. Das Gesehene ist ihnen gegenüber dem Gewußten, das unmittelbar Erlebte dem Erinnerten gegenüber interesselos.

Man kann die Beobachtung machen, daß Kinder aus ungebildeten und sozial tiefstehenden Familien naturalistischer zeichnen, als solche aus wohlhabenderen und gebildeten Kreisen. Die Erklärung für diese zuerst verblüffende Erscheinung liegt wohl darin: Das Leben stellt an jene Kinder viel früher Anforderungen und härtere, als an diese, es nötigt sie „die Augen aufzumachen", sich durchzuschlagen, mit der Außenwelt sich auseinanderzusetzen. Diese dagegen sind von vornherein weniger gezwungen, sich „umzusehen", sie leben mehr in der Innen- als in der Außenwelt, machen eher Fortschritte des Begreifens als des Beobachtens. Es verhalten sich also die sozial tiefer stehenden zu den sozial besser gestellten Kindern — was ihre zeichnerische Begabung anlangt — ähnlich wie die Jägervölker zu Ackerbau und Viehzucht treibenden Stämmen; beide Male sehen wir, daß eine niedriger entwickelte Kultur wohl mit einer höher entwickelten Kunst zusammengehen kann. Das Kinderzeichnen läßt sich weder als reines Arbeiten aus der Vorstellung heraus, noch als ein ausschließlich von der Naturbeobachtung geleitetes Schaffen bezeichnen. Die Entwickelung der bildnerischen Tätigkeit des Kindes geht wohl — dem Gange der geistigen Entwickelung entsprechend — vom Begrifflichen zum Wahrgenommenen, von der Darstellung des Bewußtseinsinhaltes zu der wahrgenommener Eindrücke. Das schließt nicht aus, daß sich auf den verschiedenen Stufen graphischer Ausdrucksfähigkeit beide Tendenzen und Arbeitsweisen durchdringen, Gewußtes mit Gesehenem kombiniert, die eine Quelle durch Material aus der anderen unterstützt wird. So erklären sich auch die kindlichen Darstellungsversuche des Themas, das durchweg im Mittelpunkt seines Interesses steht: des Menschen.

Als die lebendigste und ihm verwandteste unter den Erscheinungen der Welt beherrscht der Mensch die Vorstellungswelt des Kindes — erst in weitem Abstand nach ihm tritt das Tier auf, ganz zurück stehen — als für das Kind bewegungslose, und das heißt ihm tote

Dinge — die Pflanzen. Eine Konvention in der Anwendung der Profil- und der Enfaceansicht herrscht nicht. Der Mensch und seine Teile werden so dargestellt, wie sie einmal am deutlichsten in der Vorstellung haften, andererseits sich am leichtesten flächenhaft ausbreiten lassen. Umfang und Schärfe des Gedächtnisses und technische Ausdrucksfähigkeit bestimmen die Wahl der Ansicht. Nun zieht aber das Kind für seine zeichnerische Tätigkeit keineswegs die Konsequenzen eines einzigen optischen Standpunktes irgend einem Objekt gegenüber. — Eben weil es sich nicht vom Auge leiten läßt, das notwendig auf Erkenntnis dieser Konsequenzen hinweist, bindet es sich nicht für die ganze Erscheinung des Menschen an die Aufnahme von der Seite oder von vorne. So wird z. B. das Gesicht häufig im reinen Profil gezeichnet, aber mit zwei Augen versehen, weil zur Vorstellung des Menschen unlösbar seine Zweiäugigkeit gehört, und das Verschwinden eines Auges bei der Profilansicht dem vorwiegend vom Gewußten beherrschten Kinde noch nicht aufgefallen ist. Oder das Kind gibt ein Gesicht im Enface, setzt aber links oder rechts an der Peripherie eine Nase in Seitenansicht an, weil ihm die Nase als ein herausragender Teil bekannt ist.

Der menschliche Körper wird fast durchgängig von vorne, das Tier stets von der Seite gezeichnet, in beiden Fällen in der deutlichsten Ansicht, in der, die für den Blick am meisten Einzelteile des Wesens in sich schließt, sich also auch am leichtesten einprägt. Für das Kind ist ein Bild deutlich, wenn es seiner Vorstellung entspricht, nach dieser schafft und korrigiert es. Die Darstellung des Menschen im Enface, des Tieres im Profil ist zugleich aber auch am leichtesten zu zeichnen, da bei diesen Ansichten die Körper nach ihrer größten Ausdehnung in die Fläche projiziert sind, am wenigsten Verkürzungen zeigen.

Verkürzungen sind ja Kennzeichen der von einem Standpunkt aus gesehenen optischen Erscheinung der Dinge. Das Kind richtet sich aber nicht nach dem, was dem Blick „erscheint", sondern nach der „Wirklichkeit", wie sie das Wissen um die Dinge enthält. Es weiß z. B., daß die Menschen eine Größe haben, also stellt es sie auch nach einem einheitlichen Größenmaßstab dar, mögen sie nun nahe oder entfernte Personen bedeuten. Vor dem Kinde als Menschen wie als „Künstler" sind „alle Menschen gleich".[15])

Auffallende Übereinstimmungen mit den charakteristischen Merkmalen der Kinderzeichnung finden sich in den Anfängen der Kunst bei den alten Kulturvölkern, Ägyptern, Assyrern und Persern, aber diese gemeinsamen Formen sind, wie ich glaube, nicht auf ähnliche, sondern auf grundverschiedene seelische Prozesse zurückzuführen, sind Produkte weit auseinander liegender menschlicher und künstlerischer Entwickelungsstufen. Auch hier begegnet uns an einer einzigen Figur ein mehrfacher Wechsel von Profil- und Enfaceansichten, so z. B. daß der Kopf im Profil, der Oberkörper von vorne, der Unterkörper mit den Beinen wieder mehr seitlich gesehen ist. Derartige Gestalten machen infolgedessen häufig den Eindruck, als ob sie wie ein Tau um sich selbst gedreht wären. Man darf aber aus diesem Eindruck nicht schließen, daß wirkliche Wendungen der Körperteile gegeneinander ausgedrückt werden sollten. Dies ist wahrscheinlich gar nicht beabsichtigt; wir stehen vielmehr vor einer naiven und durch keinerlei Anschauungserfahrungen bedenklich gewordenen Aneinanderstückelung verschiedener Vorstellungsweisen und Gedächtnisbilder, für deren Auswahl die technische Möglichkeit deutlicher Darstellung maßgebend war. Die Wirklichkeit des Gesichtsbildes soll gar nicht angestrebt werden, vielleicht nicht so sehr deshalb, weil sie noch unbekannt oder unausdrückbar war. Die optische Erscheinung der Dinge galt vielmehr als eine minderwertige, trügerische, ewig wechselnde Form der Wirklichkeit eben als die Erscheinung gegenüber der wahren untrüglichen Wirklichkeit, deren man im Bewußtsein, in der durch Wissensmaterial aus allen Sinnesquellen genährten Vorstellung gewiß wird. So war — sicherlich in vielen Fällen — Absicht, bewußtes Befolgen eines ethischen und ästhetischen Prinzipes, was wir als Nichtanderskönnen, als Zwang auslegen; was wir Fehler nennen, mag den Schöpfern und Betrachtern jener primitiven Kunstwerke richtig erschienen sein, was wir in unserer Kunst als richtig bezeichnen, weil es der natürlichen Erscheinung entspricht, würden Menschen jener Tage vielleicht gerade falsch nennen, da es den Schein wiedergäbe. Diese Kunst hat das Auge noch nicht als alleinigen Gesetzgeber anerkannt, sie deutet die Begriffe der Natur und der Naturwahrheit anders als die des Kindes, anders als die der wilden Völker.[16])

In der italienischen Kunst ist das Überwiegen der reinen

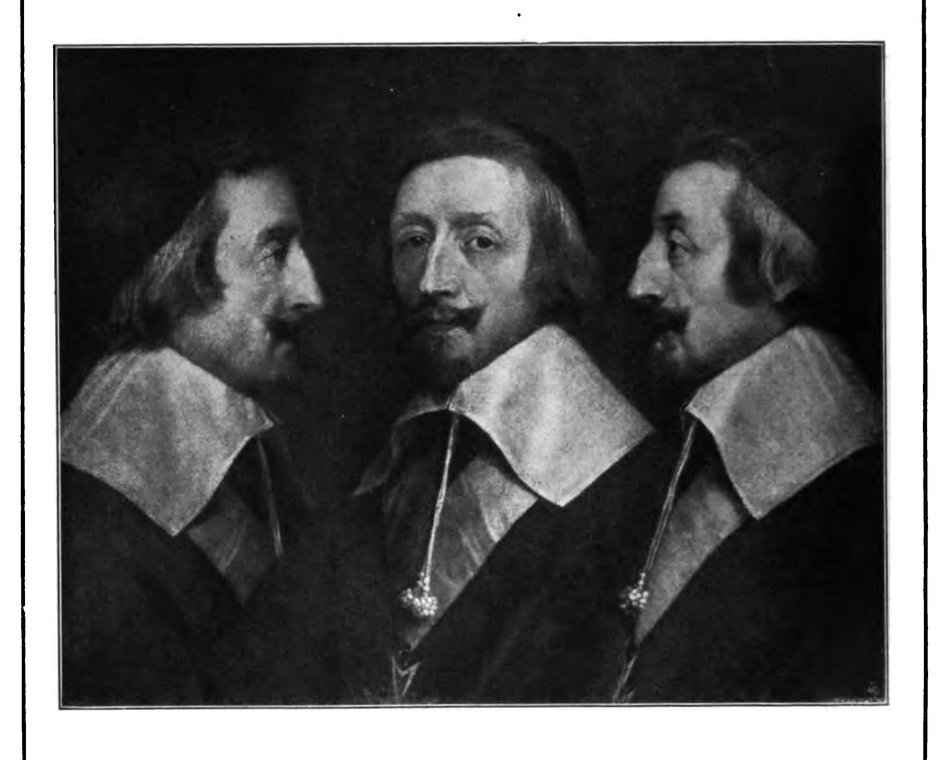
Profilansicht vor der im Enface, wo das Profil nicht durch die besonders bezeichnende Linienführung eines Gesichtes gleichsam von selbst gefordert wurde — und das war doch nur relativ selten der Fall! — auf den starken Einfluß der Profildarstellungen der Schaumünzen zurückzuführen. Es ist in diesem Zusammenhange wohl nicht unwichtig, daß Pisanello, der Vater der italienischen Medaille, auch als Bildnismaler geschätzt wird. Auf eine Schaumünze geht z. B. Tizians Profilbildnis Franz I. (Paris, Louvre) zurück; hatte der Maler sein Modell doch nie erblickt. Nach einem Stuccorelief arbeitete wahrscheinlich Pontormo das Profilporträt Cosimos de Medici (Florenz, Uffizien). In Italien hörte mit dem Cinquecento die Vorherrschaft der Seitenansicht in Porträts auf. Weshalb, ist schwer zu sagen. Eine so linienempfindliche und linienfreudige Zeit wie das Quattrocento mag die Darstellung des Menschen im Profil deshalb vor dem Enface bevorzugt haben, weil bei der ersten sich der lineare Gehalt des Gesichtes so markant von dem Grunde absetzt. Sobald dagegen ein plastisch empfindendes Geschlecht den plastischen Reichtum auch des Gesichtes verlangt, dreht man den Kopf herum, da nur von vorne gesehen sich der ganze Reichtum seiner Modellierung entfaltet. Diese Unterschiede des Wollens sind begleitet von solchen des Könnens. Wenn erst die Kunst die Räumlichkeit aus der Fläche zu gewinnen gelernt hat, wird sie — vor allem in den ersten Zeiten der Freude über das Neugelernte! — überall die dreidimensionale vor der mehr in der zweiten Dimension ausgebreiteten Ansicht eines Körpers bevorzugen. Das Interesse an Verkürzungen, an der Wiedergabe runder Dinge führt auch dazu, die für die Darstellung des Plastischen dankbarsten Seiten des Gesichtes zu wählen. Schließlich: man verlangte den Blick. Das immer wachsende Interesse am Menschen, an der Individualität mag mit dahin gedrängt haben, Blickporträts beliebt werden zu lassen, weil sie den Porträtierten mit dem Betrachter durch den Blick in eine seelische Beziehung setzen. Das Profil läßt den Menschen allein, das Enface zieht ihn in den Verkehr mit uns.[17])

Geschmacksrichtungen auf seiten der Künstler, der Auftraggeber oder der Betrachter, die zeitweilig die Porträtierung von der Seite, zu anderen Zeiten die von vorn verlangen, lassen sich nicht konstatieren. Die malerische Praxis bevorzugt — so wird es von Francisco de Hollanda bis zu Boecklin empfohlen — die dreiviertel Profilstellung.

Diese Ansicht vereinigt die Blickwirkung des Enfacebildnisses, mit den formalen Qualitäten des Profilporträts, sie läßt die Wangenlinien weicher mit dem Hintergrunde zusammengehen als die scharfe Profilstellung, und — mit dem Eindruck der Drehung, des Haltmachens zwischen Ab- und Zuwendung des Gesichtes kommt etwas Bewegtes und Momentanes in das Porträt hinein. Der Gefahr, daß vom Modellsitzen her eine Portion Starrheit und der Eindruck des Stillhaltenmüssens am Bildnis haften bleibt, wird durch die Wahl der dreiviertel Profilansicht am besten begegnet.[18])

Vorzüge und Nachteile der verschiedenen Ansichten lassen sich mit Erfolg nur von Fall zu Fall, vor dem Modell abwägen. Diese Möglichkeit wird uns annähernd auch von der Malerei, nicht nur vom Leben geboten, sobald wir Darstellungen einer und derselben Person von mehreren Seiten haben. Solche gibt es in den — meist für Büstenzwecke — gemalten sogenannten Tripleporträts d. h. in je drei Bildnissen einer Person von vorn, von der rechten und von der linken Seite, die auf einer Tafel vereinigt sind. Ich denke an Dycks „Karl I." (Windsor Castle), Philippe de Champaignes „Richelieu" (London, National Gallery) und Lorenzo Lottos „Edelmann" (angeblich ein Selbstbildnis) (Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie). (Abb. 2 u. 3.)

Die Alltagserfahrung, daß man zwei verschiedene Gesichtshälften, eine „bessere" und eine weniger „gute" besitzt, wird durch diese Tripleporträts anschaulich gemacht. Man vergleiche die Richelieuaufnahmen. Das linke Profil (vom Beschauer aus gesehen) ist sehr viel schwächer als das rechte. Alle Züge scheinen hier verschwommen, weniger energisch gespannt zu sein, als drüben, der Kopf macht einen matten und stumpfen Eindruck. Auch die Einzelformen: Auge, Nase, Mund und Kinn sprechen rechts sehr viel stärker, sind schärfer ausgeprägt als links. Sieht man das Material der Gesichtszüge überhaupt auf ihren verschiedenen Wert als Ausdrucksträger hin durch, um den Sinn der Erscheinung dieses Kopfes zu fassen, so müssen als unbedingt nötige Stützen des raubvogelartigen Charakters dieses Kopfes der schlaue, stechende Blick des kleinen Auges, die überscharf gebogene Nase und der sehr weltliche Mund in der schließlich gewählten Ansicht erhalten bleiben. Das rechte Profil gibt die Nase in ihrer ganzen bösartigen Krümmung, der Mund kommt dadurch, daß nur die Hälfte der Lippenpartie



2

Philippe de Champaigne: Kardinal Richelieu

(London, National Gallery) (Phot. Hanfstaengl)



Lorenzo Lotto: Edelmann

(Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie) (Phot. Hanfstaengl)

zu sehen ist, nicht recht zur Aussprache seines lebemännischen Charakters. Das Auge mit der nervös hochgeschobenen Braue erhält einen Zug unerträglicher, schmerzhafter Spannung, dem nicht ausgleichend, wie im Enface das zweite Auge antwortet. Die unbedeutende Stirn macht sich auch erst im Profil bemerkbar und zwar nachteilig. Das linke Profil scheidet aus. Man wird sich also nach dem Vergleich der Vorder- und der Seitenansicht für die erste entscheiden. Freilich: ein reines Enface darf es nicht sein, da in ihm der entscheidende Akzent der Nase verloren gehen würde. Der Künstler hat bei einer weiteren Darstellung des Kardinals, stehend und in Lebensgröße, die mittlere Ansicht gewählt; über dem Profil rechts steht die alte Inschrift: „De ces deux profils ce cy est le meilleur".

Auf dem Tripleporträt Lorenzo Lottos fällt zuerst die außerordentliche Verschiedenheit der beiden Profile auf, eine Differenz, die so bedeutend ist, daß man auf den ersten Blick vermutet, gar nicht Ansichten einer Person, sondern die mehrerer Männer vor sich zu haben. Die Hauptschuld an diesem Eindruck trägt wohl die verschieden starke Drehung rechts und links: der rechte Kopf ist beinahe im verlorenen Profil gegeben, das Auge spricht kaum noch mit, und die Nase wird fast ganz von der Wangenrundung überschnitten. Von diesen Unterschieden, die in denen der Stellung begründet sind, abgesehen, ist auch die Bildung der linken Kopfseite eine andere als die der rechten. Links lassen die Haare mehr Stirn frei als rechts. Daß trotzdem derselbe Kopf abgebildet ist, zeigt die Enfaceansicht, auf der der unregelmäßige Haaransatz deutlich bemerkbar wird. Das linke Ohr sitzt steiler am Kopf und zeigt einen weicheren Kontur als das rechte. Mit dem geringeren Haarwuchs korrespondiert der dünnere Bart auf der einen Seite, während rechts Haupt- und Barthaare dichter wuchern. Da der Bart die ganze untere Gesichtspartie — Mund und Kinn — völlig verbirgt und ihre Umrisse in den Hintergrund auflöst, bedeuten beide Profile künstlerisch wenig, sie geben weder den Charakter, noch einen dekorativen Linienfluß.

Bei der knollig gebildeten Nase, dem stillen, in sich ruhenden Auge und der unedlen Schädelbildung, kommt für ein Porträt dieses Mannes meiner Meinung nach nur die Enfaceansicht in Betracht.

Wie eine Ansicht — die im Profil — nur für diese, eine andere — die im Enface — nur für jene Persönlichkeit die deckende Form

hergibt, soll an einem zweiten Beispielpaar zu zeigen versucht werden: an Holbeins Erasmus (Paris, Louvre) und dem Sieur de Morette (Dresden) (vergl. Abb. 8).

Der Gelehrte ist in reinem Profil gegeben. Die Passivität dieses zaghaften Humanisten im besonderen, das Insichzurückgezogene des Geistesarbeiters im allgemeinen wird anschaulich im Vertieftsein des Porträtierten in seine Arbeit: Der Blick heftet sich auf das Manuskript. Erasmus ist dargestellt in der Hieronymushaltung im Gehäus; hat doch jeder Gelehrte mehr oder weniger etwas von diesem „Stubenheiligen". Er tritt in keinerlei Blickfühlung mit dem Betrachter: im Gegenteil, er will allein gelassen sein und man fürchtet sich, ihn zu stören, kommt sich dem Bildnis gegenüber vor, wie bei einem indiskreten Blick durch die Türspalte in das Studierzimmer einer Berühmtheit.[19])

Dagegen beherrscht der Blick des Morette als Zeuge von der Aktivität des Tatmenschen den Beschauer. Dieser breitschultrige Herr fürchtet sich nicht, mit einem anzubinden; mit Menschen, nicht mit Büchern zu verkehren, ist seine Lebensaufgabe. Neben die seelischen Differenzen der beiden Modelle treten rein formale Gründe, die das eine Mal die strengste Seiten-, das andere Mal die reine Vorderansicht verlangen. Die spitze Nase, der eingesunkene Mund, das scharfe Kinn und das von nervösen Linien umgrenzte Auge des berühmten Stubenmenschen heben sich klar wie auf einer Medaille von dem grünen, leichtgemusterten Wandteppich ab. Hier spricht sich nur in der Silhouette der künstlerisch-ornamentale Wert des Modells ganz aus. Andererseits kommt die Breitseite des Sieur de Morette mit ihren mächtigen Bildungen, das viereckige Gesicht und das symmetrische Sichentfalten des Vollbartes nur in der Ansicht von vorn zur Geltung. Das Profil dieses Mannes würde eine verschwommene Bierwirtsphysiognomie geben, wie Erasmus im Enface nur das Aussehen eines alten Spitalmännchens hat.

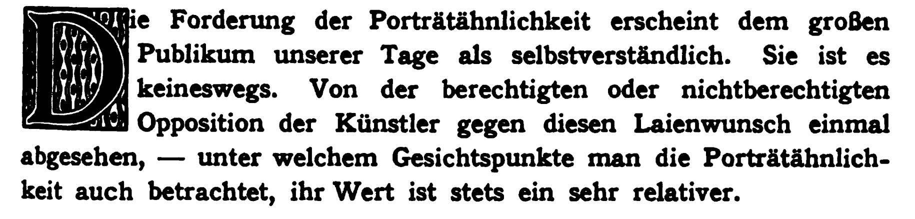
Daß dies wenigstens für den Gelehrten zutrifft, beweist Dürers mißglückter Versuch, ihn von vorn aufzunehmen. Das Scheitern Dürers am Porträtgehalt dieses Kopfes ist wohl nicht nur auf einen Mangel an psychologischem Verständnis für die komplizierte Natur seines Modells zurückzuführen, sondern auf die absolute Ungeeignetheit des Kopfes, im Enface wiedergegeben zu werden. Für seine zweite

Erasmusdarstellung (für den Stich) griff daher Dürer auch zum Profil, und zwar zu einem Profilschema, das wahrscheinlich auf Quentin Massys zurückging und außer von Holbein und Dürer, für Holzschnittmedaillen und Radierungen nach dem Kopfe des berühmten Humanisten benutzt wurde. Also schon Massys hat das Profil als die einzig mögliche Ansicht diesem Modell gegenüber erkannt, — vielleicht führte ihn der überaus eitle Erasmus selbst auf diese Form dank einer intimen Kenntnis und richtigen Bewertung seiner Spiegelbilder.

Der Kopf des Erasmus gehört zu denen, die zwei für die Erwartung des Betrachters sich gar nicht entsprechende Seiten zeigen. Nach der Ansicht von vorn überrascht das Profil aufs freudigste, und nach dem Anblick des Profils verstimmt das Enface. Die Folge ist, daß man solche Gesichter, von denen sich meistens nur eine Seite uns deutlich einprägt, schwer wiedererkennt, sobald man plötzlich vor die weniger vertraute Ansicht gestellt wird. Derartige Überraschungen können die ästhetische Wirkung des Porträts völlig umwerfen, da der Betrachter in solchen Fällen das Befremdende des Eindrucks nicht auf seine im wörtlichsten Sinne „einseitige" Kenntnis des Naturvorbildes zurückführen, sondern gleich mit dem schwersten Laienvorwurf bei der Hand sein wird, mit dem: das Porträt ist nicht ähnlich! Damit rühren wir an ein, Künstler, Auftraggeber und Betrachter zu allen Zeiten gleichmäßig interessierendes und von allen Parteien gleichmäßig diskutiertes Kernproblem der Bildnismalerei: an das der Porträtähnlichkeit.

III

Das Problem der Ähnlichkeit



Die Forderung der Porträtähnlichkeit erscheint dem großen Publikum unserer Tage als selbstverständlich. Sie ist es keineswegs. Von der berechtigten oder nichtberechtigten Opposition der Künstler gegen diesen Laienwunsch einmal abgesehen, — unter welchem Gesichtspunkte man die Porträtähnlichkeit auch betrachtet, ihr Wert ist stets ein sehr relativer.

1. Entwickelung des Begriffs

Verfolgen wir die *historische Entwickelung* des Ähnlichkeitsbegriffes, so zeigt sich, daß zu verschiedenen Zeiten ganz verschiedene Inhalte unter ihm verstanden werden, ja, das uns in Fleisch und Blut übergegangene Verlangen, ein ähnliches Porträt zu schaffen, ist gar nicht immer an die Künstler gestellt worden. Die *psychologische Analyse* der ästhetischen Kontemplation und des künstlerischen Schaffens wird über das Wesen und die Grenzen der Ähnlichkeitserkenntnis einerseits, der Ähnlichkeitsleistung andererseits aufklären und zeigen, daß die Ähnlichkeit eines Porträts ein *außerästhetischer* Wert ist, der nur für eine relativ kleine Betrachtergruppe existiert. Ob deshalb der Ähnlichkeitsgehalt eines Porträts überhaupt bedeutungslos für den ästhetischen Genuß ist, wird der Gang der Untersuchung zu beantworten haben.

Nach der Ähnlichkeit eines Porträts, heißt nach der Beziehung der Inhalte des Kunstwerkes zu Inhalten der außerkünstlerischen Wirklichkeit fragen. Das Problem der Porträtähnlichkeit ist ein Sonderfall des allgemeineren Problems der *Wirklichkeitsgemäßheit* oder „Naturwahrheit“ des Kunstwerkes. Die gleichen inneren Beweggründe, die nach dem Verhältnis des Bildes zur Natur fragen lassen, erwecken auch das Interesse an dem Ähnlichkeitsgrade eines Bildnisses. Zum Problem wird die Beziehung künstlerischer Werte zu außerkünstlerischen nur in *den* Zeiten, die noch nicht, oder nicht mehr in der reinen

Hingabe an die Inhalte ihrer Kunst voll befriedigt werden; und das pflegen die Eingangs- und Ausgangszeiten großer Stilperioden zu sein. Ästhetische Beunruhigungen, einer Kunst entsprungen, die sich noch nicht gefunden oder ihr Ziel verloren hat, drängen zur Diskussion ästhetischer Fragen. Die Ähnlichkeit des Porträts wird ein ästhetisches Postulat nicht in den „klassischen" Porträtperioden, sondern in den vor- und nachklassischen. Damit ist noch nicht gesagt, daß „klassische" Porträts unähnlich zu sein pflegen oder gar sein müßten. In den Bildnissen des Velasquez haben wir allergrößte Ähnlichkeit, aber wir suchen sie nicht.

Trotz der scharfen Beobachtungsgabe und Darstellungsfähigkeit, die primitive Völker den Dingen und Geschehnissen ihrer Umgebung gegenüber in Jagd- und Schlachtenszenen zeigen, ist ihr Bedürfnis nach Porträtähnlichkeit in der Menschenwiedergabe außerordentlich unentwickelt. V. d. Steinen hat z. B. sehr interessante Versuche angestellt, indem er zentralbrasilianische Indianer mit Bleistift die Expeditionsmitglieder „porträtieren" ließ. Den indianischen Zeichnern genügte fast durchweg ein einziges charakteristisches Merkmal des Modells (so der lange Bart v. d. Steinens) zur Bezeichnung der Individualität, und zwar deshalb, weil es — wie Steinen ausprobte — als Identifikationszeichen völlig in der indianischen Umgebung ausreichte. Da hier keiner einen Bart trug, wurde der bärtige Mann sofort als „Steinen" erkannt, bzw. bei denen, die ihn schon vor der Porträtierung gekannt hatten, wiedererkannt. So heißt für diese Indianer „ähnlich": Übereinstimmung des Abbildes mit dem Original in einem Merkmal. Die primitiven Zeichner gaben aber in diesen Porträts einerseits weniger als sie sahen und sehen konnten, andererseits aber auch sehr viel mehr. Wie die Beschränkung auf ein individuelles — für sie wesentliches — Merkmal sich erklärt aus dem Grade des Interesses, das dem Naturbilde, dem Gesehenen zugewandt wird, so entspringt die Hinzufügung einer Mehrheit unmittelbar nicht wahrnehmbarer genereller Merkmale dem Interesse primitiver Völker an der beschreibenden bildnerischen Darstellung. Man „schreibt" alles hin, was man weiß und was einem wichtig erscheint; so vergessen die Indianer nicht, die Modelle mit den — für sie unsichtbaren — Geschlechtsteilen auszustatten und dadurch als Männer zu kennzeichnen. Für die Zeichner kreuzten sich in der ihnen absolut neuen Porträtaufgabe die Intentionen, Beobachtetes

und Gewußtes, generell wichtige Attribute und individuell bezeichnende Merkmale wiederzugeben.[1])

Selbst wenn das Streben nach Ähnlichkeit da ist, braucht es keineswegs von vornherein der Ausdruck ästhetischer Forderungen zu sein, es kann vielmehr völlig außerkünstlerischen Motiven entspringen, z. B. religiösen. Der Gedanke einer Einheit ähnlicher Dinge ist uralt. Er findet seinen rohesten Ausdruck in der Zauberei der primitiven Völker durch Bilder, seine philosophische Begründung in den Emanationstheorien der Epikuräer. Wenn also der Mensch an ein gegenseitiges materielles Verknüpftsein der Dinge und ihrer Bilder glaubt, in seinem Ebenbild sein zweites Ich sieht, dessen Fortbestand ihm den seinen garantiert, so müßte er in um so ähnlicherer Form in die Ewigkeit eintreten, je ähnlicher sein Abbild ihm war. Der Ähnlichkeitsgehalt der ägyptischen Mumienporträts aus hellenistischer Zeit erklärt sich so aus dem Zusammenhang der Ähnlichkeitsforderung nicht mit Wirklichkeitsgedanken, sondern mit Jenseitshoffnungen.

Die archaische Kunst der Griechen und Ägypter besitzt das Porträt im Sinne einer, individuelle Merkmale aufweisenden Menschendarstellung. Das Wirklichkeitsgemäße ist den Anfangszeiten, wie den primitiven Völkern ein künstlerisches Ziel, während man an den Leistungen entwickelterer Zeiten sehen kann, daß sie deshalb mehr Kunst sind, weil sie weniger „Natur“ sind. Die archaische ist eine jugendliche Kunst, und so zeigt sie im Vergleich mit der klassischen Kunst Stilmerkmale, die Jugendleistungen eines Künstlers von Altersarbeiten unterscheiden. Auch das Interesse an der Naturwahrheit des Porträts, also an seiner Ähnlichkeit, läßt sich so verstehen: die junge Kraft versucht sich am Gegebenen, mit Entdeckeraugen und Entdeckerfreude wird die Welt gesehen, und das Interesse an der noch undurchforschten Natur verleitet dazu, sie mit Haut und Haaren in die Kunst hinüberzuziehen. Der Unerfahrene will den ganzen Reichtum seiner Umwelt kennen lernen, Stück für Stück — und das Auffallende lockt ihn zuerst an. Mit Außenseiten- und Oberflächeninteressen beginnt die junge Kunst. Das Alter kennt dagegen die Qualitäten, ihm hat ein langes Leben die Sicherheit des Wertens verliehen, es weiß nicht nur, was ist, sondern was wirkt. Die Jungen haben sich noch mit Welt und Dingen auseinanderzusetzen — die Alten ruhen in sich. Daher

die Gier der jungen Künste nach dem Einzelwesen und nach dem Persönlichen und Individuellen, während sich ein reifes Können auf Allgemeinmenschliches und typische Gestaltungen beschränken kann.

Sobald einmal die Ausdrucksfähigkeit für das Individuelle erworben ist, verliert es an Reiz; was man kann, verwendet man, aber man erstrebt es nicht mehr. Die klassische griechische Kunst bringt statt einer wirklichkeitsgemäßen Wiedergabe der menschlichen Einzelerscheinung die Repräsentation des Durchschnittsmenschen durch das bürgerliche Staatsideal. Da sich die Zeit nach einem bestimmten Ideale bildete, in dem zugleich die ästhetischen, bürgerlichen und religiösen Tugenden des Menschen gipfelten, erschienen den im Typus gewonnenen Annäherungswerten an dieses Ideal gegenüber alle individuellen Werte als minderwertig. Die künstlerische Praxis stand in vollem Einklang mit der Theorie der Kunst. Als Sokrates den Parrhasios fragte: „Wenn es sich darum handelt, schöne Gestalten darzustellen, — und da es nicht leicht ist, einen einzelnen Menschen zu finden, bei dem alles tadellos ist, sammelt ihr da nicht von vielen zusammen, was bei jedem einzelnen am schönsten ist, um auf diese Weise die Gestalten durchweg schön auftreten zu lassen?“ antwortete Parrhasios: „Ja, so ist es!“ In der noch ungelenken ästhetischen Ausdrucksweise der Antike soll hier wohl nicht ein Kompilieren des Idealmenschen aus individuellen Bruchstücken gemeint sein, — dem hätte kein Künstler zugestimmt —, sondern Dürerisch gesprochen, das „Herausreißen“ des Allgemeingültigen und deshalb „Schönen“ aus der ungeläuterten Zufallserscheinung. Diese strenge Forderung eines ganz bestimmten künstlerischen Formwollens läßt aber den Griechen den Begriff der „Ähnlichkeit“ keineswegs aufgeben. Auch das Idealbild des Menschen ist ähnlich — nämlich dem Ideal eines jeden Griechen.[2])

Wie die antike Ästhetik den Begriff der Porträtähnlichkeit höheren Grades auch auf die Menschenauffassung und Menschendarstellung der Dichtkunst übertrug, zeigen die Vorschriften der Poetik des Aristoteles: „Da die Tragödie eine Darstellung von Personen und Charakteren ist, welche edler und besser sind, als die Menschen der Gegenwart, so muß der Dichter es den Meistern in der Porträtmalerei nachtun, die ebenfalls, während sie die individuelle Gestalt wiedergeben, die Porträts zwar ähnlich machen, aber zugleich idealisieren.“

Die Wandlungen der antiken Denkweise über den Wert der indi-

viduellen Menschenwiedergabe spiegeln sich vielleicht am deutlichsten wider in der verschiedenen Schätzung, die zwei Künstlerporträts erfuhren. Um 600 v. Chr. fertigte Theodoros von Samos ein erzgegossenes Porträt von sich an, das wegen seiner Ähnlichkeit hochberühmt war. Als etwa hundert Jahre später Phidias auf dem Relief des Amazonenkampfes, das die Außenseite des Schildes der Athene Parthenos schmückte, sein Selbstbildnis — als Kämpfer — anbrachte, soll diese Kühnheit zu der bekannten Anklage gegen den Künstler mit benutzt worden sein. Jedenfalls nahm das ästhetische Empfinden der Zeit Anstoß an dem Erscheinen eines individuellen Bildniskopfes in idealer Umgebung.

Hatte sich schon zu den Tagen Polyklets die Opposition gegen das zugleich politische, religiöse und künstlerische Ideal des *καλὸς-κἀγαθὸς* in einer kleinen Gruppe von Sezessionisten (Demetrios, Pauson) geregt, so brach sich der Individualismus in der ersten Hälfte des peloponnesischen Krieges wieder Bahn. An Tieren und Tiermenschen hatte sich die Fähigkeit wirklichkeitsgetreuer Darstellung erprobt, und durch diese Hintertür kam das „realistische" Porträt der Zeitgenossen in das Haus der hohen Kunst. Die gegensätzlichen künstlerischen Richtungen wohnten gleichsam Wand an Wand. Hatte Lysipp das Wort geprägt: „man muß die Menschen nicht darstellen, wie sie sind, sondern, wie sie sein wollen", so machte sein Bruder Lysistratos die Erfindung, vom menschlichen Gesicht Gipsabdrücke zu nehmen, deren er sich, ähnlich wie Lenbach der Momentphotographien, für seine Porträtzwecke bediente.

Wie Kemmerich nachgewiesen hat[3]), ist in der frühmittelalterlichen deutschen Porträtmalerei die relativ hohe Porträtfähigkeit der Kunst des Hofes und der großen Klöster nicht zu erklären aus einem allgemeinen starken Interesse an der Individualität und ihrer Äußerlichkeit. Man verlangte gar keine Porträtähnlichkeit historischer Persönlichkeiten, weil man infolge der räumlichen Distanz zwischen Abbild und Original den Maler von der Verpflichtung zu authentischer Treue entband. Infolgedessen entstanden an den Orten, die keine Gelegenheit boten, die Herrscher persönlich zu sehen, sich also individuelle Merkmale einzuprägen, Idealbildnisse, Herrschersymbole. Unbedenklich werden sogar in einer und derselben Handschrift einem einzigen Typus verschiedene Namen beigelegt, oder eine Person wird

mit wechselnden Typen ausgestattet. Trotz vorhandener Porträtähnlichkeit wurden Porträts eines bestimmten Herrschers nach dessen Tode auf den Namen seines Nachfolgers umgeschrieben, aber nicht umgemalt. Ja, noch Wenzel „brauchte ohne weiteres das Porträtsiegel seines Vaters Karl IV. eine Zeitlang und änderte nur den Namen.“ Auch bezogen sich die Individualisierungsbemühungen der Hofkünstler fast ausschließlich auf das Bild des Herrschers selbst, dessen nächste Begleiter werden ihm entweder völlig angeähnelt oder als bloße Schultypen gegeben. In diesen letzten Fällen handelt es sich also nicht um einen Zwangsverzicht auf Porträtähnlichkeit infolge der unentwickelten Verkehrsverhältnisse, sondern um ein willentliches Einschränken der Porträtfähigkeit auf bestimmte Modelle. Und dies ist wohl nur zu erklären aus dem geringen Interesse, das die mittelalterliche Welt, eingeengt in die christliche Vergänglichkeitslehre alles Irdischen, der Physiognomie des Menschen entgegenbrachte. Ein allgemeines Porträtbedürfnis im Sinne einer Forderung möglichst ähnlicher Bildnisse bestand also nicht, trotz einer nachweisbaren Porträtfähigkeit der Zeit. Ähnlichkeit war eine Privatangelegenheit weniger begabter Künstlerpersönlichkeiten, ihr Vorhandensein eine Frage der technischen Ausbildung, und wenn man nach ihr strebte, so begnügte man sich damit, nur so viel der unmittelbaren Naturanschauung zu entnehmen, als in den traditionellen Vorlagen nicht enthalten, aber unbedingt nötig war, um das Abbild als Porträt für einen beschränkten Betrachterkreis zu kennzeichnen. Denn bei der relativ geringen Anzahl individueller Merkmale auch der besten frühmittelalterlichen Porträts, war eine Erkennbarkeit als Porträt nur für die nächste Umgebung des Porträtierten zu erreichen.

Das Porträt ist Auftragsarbeit. Bei seiner Gestaltung sprechen daher nicht nur rein artistische Absichten des Künstlers, sondern auch die Laienwünsche des Auftraggebers mit. Man mag das bedauern — die Tatsache bleibt aber doch bestehen. So spiegeln sich in den Wandlungen der Bildnisstile die Geschmackswandlungen im Hinblick auf die bildnerische Wiedergabe eines individuellen Menschen. Die Frage nach den Gründen für das Auf und Ab in den Kunstansprüchen und der Gesinnung eines Volkes zu beantworten, gehört zu den widerhaarigsten kunstwissenschaftlichen Problemen. Die Tatsache der Ermüdung durch einen Stil, gegen dessen Reize wir allmählich abgestumpft

werden, erklärt ja stets nur das Eintreten eines Neuen, sagt aber über dessen Art gar nichts aus, ist eine durchweg negative Bestimmung. Nun kann das Bedürfnis nach etwas „anderem" aber auf ein doppeltes positives Ziel gerichtet sein. Man erwartet ästhetische Befriedigung durch etwas absolut Neues, durch eine Basierung der künstlerischen Wirkung auf bisher noch nicht in Anspruch genommene Empfindungsqualitäten, so statt formaler Reize koloristische. Oder das allgemeine Verlangen einer Zeit bewegt sich in gleicher Richtung wie bisher, läßt sich an qualitativ gleichen Wirkungen genügen, strebt aber nach einer Intensitätssteigerung der bisherigen Reize, z. B. nach einem höheren Grade an Wirklichkeitsgemäßheit. Das Leben zeigt wohl immer eine gegenseitige Durchdringung beider durch die Analyse auseinandergelegten Strebungen im Gefühl einer Zeit und eine Entwickelung der künstlerischen Formsprache auf der Resultante dieser beiden Komponenten.

In der Geschichte der Porträtmalerei lag ein solcher Fall vor, als im Italien des 15. Jahrhunderts die flandrischen Bildnisleistungen in Konkurrenz zu den bisherigen einheimischen traten. Die Laienmeinung bevorzugte die Menschendarstellung der nordischen Künstler ihres höheren Ähnlichkeitsgehaltes wegen vor denen italienischer Porträtisten. Man erwarb flandrische Bilder in Mengen. Nicht nur Italiener im Norden ließen sich — wie die Arnolfini und der Kardinal S. Croce — von den Flamen porträtieren, sondern auch im Süden sammelte man neben Andachtsbildern — rein aus der Freude an der überaus treuen Wiedergabe des Individuellen — Selbstbildnisse flandrischer Meister, so die des Rogier und Memling. Das italienische Publikum bewunderte aber an jenen niederländischen Kunstwerken nicht nur die Individualisierung und peinlich genaue Durcharbeitung der Köpfe, sondern auch die mit der Ölfarbe ermöglichte erhöhte Leuchtkraft der Farbe und die plastische Modellierung aller Formen. Und nun fand in manchen italienischen Künstlerpersönlichkeiten eine glückliche Verschmelzung nördlicher und südlicher Technik und Darstellungsweise statt, wie im Schaffen des flandrisch gebildeten Antonello da Messina. Wie rasch sich niederländische Künstler in Italien durchzusetzen wußten, geht auch aus folgendem hervor. Um 1500 wurde in Mailand ein regelrechter Wettkampf zwischen einem unbekannten flandrischen Maler und dem Veroneser Giovan Francesco Caroto ausgefochten. Der Italiener verlor, und der Sieger verkaufte das Gemälde des

Unterlegenen an Isabella d'Este. Als dreißig Jahre später die venezianischen Gesandten beim Papste Hadrian VI. weilten, trafen sie in der päpstlichen Wohnung einen jungen, kaum dreißigjährigen flämischen Maler an, der den Papst zweimal so ähnlich porträtiert hatte, „daß man ihn selbst zu sehen glaubte".[4])

Vielleicht erklärt sich der weitere Weg der italienischen Porträtmalerei so: Die unersättliche Gier nach Persönlichkeitsgehalt in jedem Falle und um jeden Preis, nach individueller Zuspitzung der Menschendarstellung scheint ein Merkmal germanischen Welt- und Kunstgefühles zu sein, während das spezifisch romanische Temperament in der Kunst nach einer gewissen Entlastung der Persönlichkeit, nach einem Aufbau des Kunstwerkes auf der breiteren Grundlage des Allgemeingültigen strebt. Indem sich beide Empfindungswelten miteinander verbanden, erwuchs das doppelte Ziel der klassischen italienischen Porträtmalerei der Renaissance.

Auf der einen Seite entwickelt sich das Porträt im Sinne individualisierter Menschenwiedergabe; eine Auftrags- und Ausdruckskunst, die keineswegs individuelle Merkmale der realen Erscheinung zugunsten typischer eines Ideales opferte, vielmehr den Persönlichkeitsfond des Menschen geläutert und zu bildnerischer Wirkung, d. h. zu seiner höchsten Anschaulichkeit gesteigert, an den Tag brachte. Raffaels römische Porträts geben die glänzendsten Beispiele für diese durchaus individualisierende Bildnismalerei, und Lomazzo formuliert die Anschauungsweise der großen Meister so: „sie waren gewohnt, herausleuchten zu lassen (aus ihren Porträts), was die Natur an Bedeutung den Darzustellenden zugestanden hatte."

Neben dieser objektivierenden, steht eine mehr subjektivierende Porträtmalerei. Die Freude der Auftraggeber an der wirklichkeitsgemäßen Wiedergabe der Modelle wird ergänzt durch das ganz allgemeine Interesse an frei erschaffenen — bildnerisch dargestellten — Charakteren ohne jeden Porträtbezug. Die Zeit verlangte nach einem anschaulichen Menschentum höheren Grades voller individueller Belebtheit und Überzeugungskraft, aber ohne Hinweis auf individuelle Vorbilder. So entstanden Idealköpfe, wie sie Raffael, Franciabigio, Sebastiano del Piombo, Andrea del Sarto u. a. m. geschaffen haben. Obwohl diese Menschendarstellungen nur eine „Wunschwahrheit" und keine „Naturwahrheit" besitzen, ist ihre individuelle Über-

zeugungskraft doch so stark, daß sich das populäre Bewußtsein erst bei der Deutung dieser Köpfe als Künstlerbildnisse beruhigt. Raffael schrieb während der Arbeit an der Galathea dem Grafen Castiglione, aus Mangel an vollendet schönen Modellen verlasse er sich auf die Idee, d. h. auf das Ideal der Schönheit, das in seinem Geiste entstehe. Diese viel zitierten Worte werden meistens als ein Zeugnis für Rafaels Idealismus angeführt; doch wohl mit Unrecht, da sie sich nur auf freie Schöpfungen beziehen, nicht auf die Arbeit nach Porträtmodellen, mit denen er, wie die Papstporträts zur Genüge beweisen, wohl etwas anzufangen wußte.

Die Anschauungen der altniederländischen Maler über das Verhältnis ihrer Kunst zur Wirklichkeit waren grundverschieden von denen italienischer Künstler der Hochrenaissance. An künstlerischem Selbstbewußtsein und Selbstvertrauen war der Süden dem Norden unendlich überlegen, und das herrliche Gefühl des großen Könnens gab seiner Kunst den Mut zum Stil. Die Niederländer fühlten sich stets der Natur aufs strengste verpflichtet, fühlten sich als Sklaven und suchten die Wirklichkeit in allem Kleinen und Kleinsten zu erreichen, ohne doch je das drückende Gefühl los werden zu können, daß sie einem Phantom nachjagten. In Italien dagegen wagte man es immer wieder auszusprechen: die Kunst könne und solle die Natur übertreffen, und aus diesem stolzen Herrenbewußtsein gewann man die Freiheit, groß und zusammenfassend die Welt zu sehen und darzustellen. Lautete Jan van Eycks Wahlspruch: „So gut ich kann“, so sprach es Michelangelo aus: „Von der Kunst wird die Natur besiegt“. — —

Die Renaissance war eine Zeit, die Stilbedürfnisse hatte und Forderungen an sich stellte in der Richtung auf die repräsentable Erscheinung hin. Generationen, die einer Lebenserhöhung und einem in jeder Hinsicht gesteigerten Menschentum zustreben, finden den Ausdruck ihrer Gesinnung in Bildnissen, die groß gesehen sind, die nicht nur den Charakter in einem Kopfe, sondern den Charakterkopf, über die Wirklichkeit des Menschen hinaus seine Menschenwürde geben. Eine aristokratische Menschheit arbeitet stets an ihrer Verfeinerung und Veredelung, — so zeigt eine Porträtkunst ihr Spiegelbild, die durch Ausscheidung alles Zufälligen und durch Betonung jedes Wesentlichen als eine „stilisierte“ Kunst auftritt. Der Gefahr jeglichen Stilisierens entgehen dabei freilich weder die Menschen noch die

Kunstwerke, beide verlieren die Grundlage jedes Stils: den unumgänglichen Fond am Leben, den der Formwille prägt. Das italienische Geschlecht endete wie seine Kunst in Aufgeblasenheit und Koketterie, in der Formsprache, die wir als Manierismus zu bezeichnen gewohnt sind.

Die Wirklichkeitsforderung des italienischen Publikums war modifiziert worden durch das die Renaissance durchziehende tiefe Verlangen nicht bloß nach dem Menschen, sondern nach dem „schönen" Menschen. Das Ähnlichkeitsbedürfnis des französischen Auftraggebers unter Ludwig XIV. und Ludwig XV. wurde bezeichnet und eingeschränkt durch das allgemeine Streben, jedes Gesicht, auch das des kleinbürgerlichsten Individuums, so weit zu vergewaltigen, bzw. zu erhöhen, bis es dem herrschenden Menschentypus: dem Fürstenkopfe angeähnelt war. Man wollte ähnlich porträtiert werden, ähnlich sich selbst, aber in sich ähnlich dem vollkommenen Menschen.

Man darf infolgedessen von diesen französischen Porträts nur sehr vorsichtig Rückschlüsse ziehen auf das wirkliche Aussehen der Menschen, stellte die Kunst doch weit weniger die Menschen dar als die Ansprüche der Menschen an sich selbst.

Es ist interessant und entsprach sicherlich den Ansichten des Publikums, daß ein gleichzeitiger Maler und Theoretiker, de Piles, zwar die Ähnlichkeit für das erste Erfordernis eines Porträts erklärt, — aber doch eine doppelte Porträtähnlichkeit kennt, eine weniger strenge für Frauen und Alltagsmenschen und eine gewissenhafte, die für die Heroen und Männer von Rang gilt. Dort rät er die Fehler der Natur diskret zu korrigieren, hier ohne Rücksicht auf ein Mehr oder Weniger an Schönheit exakt die Natur nachzubilden. Und er begründet seine naive Doppelzüngigkeit damit, daß Frauen eitel sind, und — wir sind in Frankreich! — man ihnen wie im Leben auch in der Kunst schmeicheln müsse. Freilich muß man vorsichtig „corriger le naturel", um nicht in den Fehler einer verallgemeinernden Darstellung zu fallen. Andererseits sind die Bildnisse großer Männer für die Nachwelt authentische Zeugnisse, und dieser Zweck heiligt sogar die naturalistische Wiedergabe der Persönlichkeit.

1721 wagt es der „erste Maler des Königs" und Akademiedirektor Coypel in seinem „Discours" gegen die herrschende Mode, sich porträtieren zu lassen, Protest einzulegen; er tat es freilich in sehr zaghafter Form. Bei der Besprechung der künstlerischen Streitfrage, ob

man für moderne Darstellungen sich auch der modernen Tracht bedienen dürfe, erklärt er sich für die Verwendung der zeitgenössischen Kleidung. Er entschuldigt die Gepflogenheit seiner Kollegen, ihre Modelle antik zu drapieren, mit dem Zwang, den die mannigfachen Launen der Auftraggeber auf sie ausüben, und fährt dann fort: „Verlangt man von ihnen (den Malern) nicht sogar, daß sie einmal eine alte Frau jung schminken, ein andermal einem jungen Menschen weiße Haare geben? Die letzte Bürgersfrau will als strahlende Prinzessin angezogen sein, der Geldmann wie ein Heros, der Beamte wie ein Adonis aussehen. Ich wage nicht, die Angelegenheit endgültig zu entscheiden; indessen die Porträts, die uns Raffael, Tizian, Giorgione, Rubens und van Dyck hinterlassen haben, geben uns die Menschen so, wie sie zu ihrer Zeit wirklich aussahen."

Der nüchterne, praktische Sinn einer bürgerlichen Generation, die stets in irgendeiner Form des Rationalismus die ihr gemäße Weltansicht findet, ist dagegen tief durchdrungen von der unantastbaren Gültigkeit und Vernunft alles Wirklichen. Diese Gesinnung verlangt von der Welt nicht mehr, als sie bietet, und erwartet auch von der Kunst nur ein getreues, ein wirklichkeitsgemäßes Abbild des Seienden, — aber das fordert sie auch ganz. So kann das Porträt solchen Geschlechtern wie z. B. den Holländern des 17. Jahrhunderts nicht wahrheitsgetreu, nicht ähnlich genug sein. Ohne innere Schwungkraft, den Alltagsboden zu verlassen, ohne Bedürfnis nach irgendeinem Ideal, im Sinne eines Vorbildes, nach dem man sich in bewußter Arbeit an sich selbst bildet, stellt man auch der Kunst das uralte Bürgerverlangen, im Lande zu bleiben und sich redlich zu nähren. Mit solcher Genügsamkeit verbindet sich aber stets ein reichliches Maß an Selbstzufriedenheit. Man begnügt sich deshalb damit, so zu sein und so auszusehen, wie man ist, weil jeder völlig zufrieden mit sich selbst ist.

In Deutschland fand Graffs Versuch, eine bürgerliche Porträtmalerei zu begründen, keine Nachfolge. Ihm saß zwar das gesamte intellektuelle Deutschland, und er wußte nicht nur mit stets gleicher Ehrlichkeit zu schildern, was er sah, sondern auch gleichsam den ethischen Gehalt seiner Modelle ans Licht zu bringen und in der Betonung der Augen als das Menschlich-Wesentliche zu bezeichnen. Diesem Schweizer kam es weniger auf den schönen Körper, als auf

die „schöne Seele" an. Er blieb allein; was er suchte, nannte die englische Kunst schon längst ihr eigen, dank ihrer inselhaft abgeschlossenen Entwickelung.

Die Meinung der Zeit spiegelt sich dagegen wider in einer der „K. K. Zeichnungs- und Kupferstecher-Akademie, zum Aufnahmestücke gewidmeten" Rede Josefs v. Sonnenfels: „Vom Verdienste des Porträtmalers". Hier wird lebhaft gegen die nüchterne Ähnlichkeitsforderung polemisiert: „Die Franzosen, deucht mich, haben das eigentlichste Wort gewählet, diesen Porträtisten (niedrigen Schlages) zu charakterisieren: Il attrappe, er erhascht die Ähnlichkeit, sprachen sie." Das Urbild des Porträtisten wird als Tyrannei empfunden und als Ausweg dem Maler empfohlen, poetische Porträts zu schaffen. „Van Loos Opfergabe oder Greuzens junger Schäfer, der einen Versuch machet, zu erfahren, ob er geliebt wird, würden sich ebenso reizend zu Porträten haben ausführen lassen, als es nun idealische Figuren sind . . . auf diesem Wege steht dem Porträtmaler der Eingang in den Tempel des Geschmackes offen."

Die Erfolge der Vigée le Brun und Angelika Kauffmanns beweisen, daß der Wiener mit seinen Worten die Zeitstimmung und die Ansprüche an Porträtauffassung und Porträtähnlichkeit richtig gekennzeichnet hat.

Die Porträtfähigkeit einer Zeit zu messen an ihrer Fähigkeit zu ähnlicher Porträtdarstellung ist eine Methode, die meiner Meinung nach nur anzuwenden ist eben auf Anfangszeiten, in denen Schritt für Schritt mit der Natur gerungen, ein individuelles Merkmal nach dem anderen als Ähnlichkeitsbeitrag gewonnen wird. In solchen frühen Entwickelungsperioden bedeutet wirklich ein Mehr an Ähnlichkeit ein Mehr an künstlerischer Menschendarstellung, obwohl ausdrücklich hervorzuheben ist, daß die Gewinnung der Ähnlichkeit nicht die der seelischen Belebung mit sich bringt oder ihr parallel geht. Die Seelenhaftigkeit des menschlichen Gesichtes wird, mindestens ein Jahrhundert nach den ersten porträtmäßigen Darstellungen, in Idealbildnissen und nicht in Porträts gefunden! Aber trotz oder vielmehr gerade wegen dieser wesentlichen Einschränkung ist die Entwickelung der Porträtfähigkeit (in Kemmerichs Sinne) für die künstlerischen Anfangszeiten gleichzusetzen mit der Fähigkeit zur Ähnlichkeitswiedergabe.[5])

Sobald die Kunst aber einmal die Reife erlangt hat, daß sie

sowohl die äußere Ähnlichkeit wie die innere, das Physiognomische und seine seelische Belebtheit, geben kann, ist die Ähnlichkeit nicht mehr das einzige künstlerische Ziel und der einzige Wertmaßstab, der an Porträts gelegt werden kann, sondern sie ist ein künstlerisches Problem.

2. Analyse des Ähnlichkeitsbewußtseins

Unter Ähnlichkeit verstehen wir eine für den Zusammenhang unseres Vorstellungslebens fundamentale Beziehung zwischen Bewußtseinsinhalten, eine Beziehung, die sich nicht näher definieren, sondern nur im Erlebtwerden aufzeigen läßt.

Auf die Kunst angewendet bedeutet Ähnlichkeit ein Verhältnis relativer Gleichheit oder relativer Verschiedenheit zwischen den Inhalten, die der Kunst, und denen, die der Natur ihr Material entnehmen. Die Antwort auf die Frage: Wem ein Kunstwerk ähnlich ist? lautet: seinem Naturvorbilde, denn künstlerischen Schöpfungen gegenüber, die nicht einem bestimmten Stück Natur nachgestaltet sind, reden wir gar nicht von Ähnlichkeit, sondern von dem weiteren, nicht qualitativ, sondern nur graduell von ihr unterschiedenen Begriff der Naturwahrheit oder Wirklichkeitsgemäßheit.

Nun gibt es in der Kunst keine absolute Ähnlichkeit, wie es auch keine absolute Unähnlichkeit gibt. Würde das Kunstwerk doch in beiden gedachten Fällen keinerlei Inhalt mehr haben, der als ähnlich zu bezeichnen wäre. Im ersten Falle deshalb nicht, weil es dann Natur, also nicht Kunst wäre, weil wir eingeschlossen wären in einen Kreis ununterscheidbarer, derselben Realitätssphäre angehöriger Inhalte. Im zweiten Falle aus dem Grunde nicht, weil in ihm der „Inhalt" des Kunstwerkes unverkennbar, d. h. Bekanntem nicht unterzuordnen sein würde.[6])

Ähnlichkeit in der Kunst bedeutet also keinen absoluten, sondern nur einen Annäherungswert. Das Verhältnis irgendeines Kunstwerkes zur Natur liegt auf einer Skala, die von dem Extrem möglichster Andersartigkeit über die Grade größerer oder geringerer Ähnlichkeit zu dem entgegengesetzten Extrem möglichster Gleichartigkeit führt.

Dafür, daß sich das Kunstwerk dem Pol absoluter Ähnlichkeit nicht nähert, sorgen die Grenzen, die ihm die künstlerischen

Darstellungsmittel stecken, der Umstand, daß die Kunst — selbst wenn sie wollte — niemals mit der Natur konkurrieren kann, vielmehr nur, wie Boecklin sagt, „innerhalb der Leistungsmöglichkeiten der malerischen Mittel einen natürlich wirkenden Eindruck zu erzielen vermag". Andererseits: Die äußerste Abweichungsgrenze der Kunst von der Natur wird bestimmt dadurch, daß sich unsere Gefühlsansprüche an den Erfahrungen und Erscheinungen des Lebens gebildet haben; wir sind infolgedessen von vornherein eingestellt nur auf solche Erregungen, die sich innerhalb der Grenzen des Wirklichen halten. Ein Kunstwerk muß deshalb den Erfahrungen der Wirklichkeit entsprechen, weil eine ästhetische Wirkung gar nicht zustande kommt, wenn es ihnen widerspricht. Eine mehr oder minder deutliche „Parallelität der Erscheinungsformen von Natur und Kunstwerk" — so formuliert Pidoll die Überzeugung des Marées-Kreises — ist Vorbedingung der ästhetischen Wirkung des Kunstwerkes.

Die ästhetische Wirkung des Kunstwerkes wird infolgedessen nur ausgelöst, wenn dieses sich in einer gewissen mittleren — die Ähnlichkeitswerte im engeren Verstande umfassenden — Zone hält. Dieser Wirksamkeitsbezirk ist aber ausgedehnt genug, um den mannigfaltigsten künstlerischen Intentionen Spielraum zu lassen; auch betreffen alle Urteile über Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit von Kunstwerken nur solche, die innerhalb dieser Zone liegen. Auf welchen Grad von Ähnlichkeit oder Wirklichkeitsgemäßheit der Künstler sein Werk einstellt, das bestimmt der Zweck des Kunstwerkes.

Der Künstler kann seine Schöpfung bald in dieser, bald in jener Sphäre der Wirklichkeit leben lassen. Die künstlerische Wahrheit, die z. B. das Märchen gibt, ist die „Wunschwahrheit". Daß wir die Welt des Märchens wirklich genießen, glauben können, obwohl es unrationell ist und um so unrationeller, je besser es ist, beruht darauf, daß wir eben über die Wahrheit des Alltagslebens hinaus eine Wahrheit wünschen, die Sehnsucht nach dem Wunderbaren, dem Über-Alltäglichen haben. Wir konzedieren dem Märchen also eine geringere Wirklichkeitsgemäßheit als etwa einem als „realistisch" sich gerierenden Roman aus dem praktischen Leben. Dort, im Märchen empfinden wir eine allzu große Annäherung an den Pol der Gleichartigkeit mit der Natur ebenso als schweren künstlerischen Fehler wie hier die übertriebene Annäherung an den Pol der Andersartigkeit. Die Figuren des

Panoptikums mißfallen ästhetisch, eben weil sie mit der Natur zu verwechseln sind, vor der Allegorie versagen wir ihrer „Unverstehbarkeit" wegen.

Die Grenzen der ästhetischen Erträglichkeit nach beiden Seiten hin werden nun aber nicht nur durch die Kunstabsicht des Schaffenden festgelegt, sondern auch durch den Umfang der mitgebrachten persönlichen Erfahrungen des Genießenden. Jeder von uns pflegt auf dem Felde seiner speziellen Wirklichkeitserfahrungen strengere Forderungen an die Wirklichkeitsgemäßheit eines Kunstwerkes zu stellen als auf einem Gebiete, das er nicht beherrscht. So fallen dem Mediziner an einem Bilde zuerst die anatomischen „Fehler" oder Abnormitäten auf, — meistens rügt er sie auch, ohne danach zu fragen, ob „Richtigkeit" beabsichtigt war und — falls sie geleistet würde — nicht künstlerisch schädlich wirken könnte. Boecklin nahm Wirklichkeitskorrekturen mit vollem Bewußtsein vor, um die momentane naturwissenschaftliche Richtigkeit einem höheren Zweck: der Bildeinheit, der Deutlichkeit und der stärkeren Gefühlswirkung unterzuordnen. Wenn, wie gesagt, der Mediziner von der Wirklichkeitsgemäßheit oder Nichtgemäßheit der in sein Erfahrungsgebiet fallenden Inhalte angesprochen wird, so bleibt er andererseits unberührt etwa von der koloristischen „Richtigkeit" eines Bildes. Diese bemerkt wiederum der Maler usf. Im allgemeinen wächst das Wirklichkeitsbedürfnis mit der Wirklichkeitserfahrung; je mehr man kennt, desto mehr erwartet man auch wiederzuerkennen. Ein Kind hat einen engeren „Horizont" als ein Erwachsener, ein Europäer einen anderen als ein Wilder; das Kind und der primitive Mensch werden deshalb leichter zu befriedigen sein, sie begnügen sich mit weniger Ähnlichkeitsmerkmalen als der Erwachsene und der Kulturmensch.

Plato hebt als einen Unterschied der Landschaftsmalerei hervor, „daß wir dort, wo Erde und Berge, Flüsse, Wald und Himmel und alles, was an ihm ist und sich bewegt, gemalt werden, schon zufrieden sind, wenn jemand sie nur einigermaßen richtig darstellt, und, weil wir der Dinge unkundig sind, auch die Darstellung nicht prüfen und tadeln, sondern uns mit einem undeutlichen Schattenbilde begnügen; hingegen, wenn jemand es unternimmt, unsern eigenen Körper darzustellen, werden wir durch die beständige Erfahrung in unserem Urteil geschärft, strenge Richter über jeden Mangel und

verlangen, daß alles und jedes ihm gleiche.“ Platos Beobachtung der verschiedenen Richtigkeitsforderung in den verschiedenen Erfahrungszweigen ist treffend, nur irrt er in der zwischen den Zeilen zu lesenden Ansicht, daß eine vollkommene „Richtigkeit“ stets einen künstlerischen Wertzuwachs darstellt. Es gibt künstlerische Themen, denen gegenüber wir nicht „schon“, sondern „nur“ zufrieden sind, wenn sie — was dem Laien freilich nie einleuchtet — „unrichtig“, d. h. unnatürlich sind, von denen wir verlangen, daß „alles und jedes“ der Natur nicht gleiche.[7])

Das Minimum an Wirklichkeitsgemäßheit, das wir von einem Kunstwerke fordern können, ist seine „Erkennbarkeit“, und dieses Mindestmaß müssen wir deshalb stets verlangen, weil sonst eben kein künstlerischer Inhalt da ist, der zum Bewußtsein kommen kann. Nun ist es eine weit verbreitete Überzeugung: Das Erkennen eines Wirklichkeitskomplexes als solches ist lustbetont, ja, sogar das „Konstatieren“ einer Übereinstimmung von Natur und Kunst macht, wie Jolles sagt, „einen Teil des Kunstgenusses aus“. So kommt man dazu, die Naturwahrheit eines Kunstwerkes ihm als ein Mehr an künstlerischen Werten anzurechnen.[8])

Nun ist aber das Erkennen an sich keineswegs ein ästhetischer Kontemplationswert, denn es ist ein jenseit von Lust- und Unlustgefühlen stehendes neutrales Urteilen. Das Lustgefühl, das wir dem Erkennbar-, Getroffen-Finden gutschreiben, begleitet nicht die Urteilstätigkeit, sondern die Inhalte, die erkannt, als natürlich, als wirklichkeitsgemäß beurteilt werden. Wenn ich in einem mir Begegnenden meinen Freund erkenne, so macht mir nicht das Erkennen des Freundes, sondern das Erkennen des Freundes Freude — das Erkennen meines Gläubigers wird mir dagegen keinerlei Vergnügen bereiten — und um so weniger Lust, je unzweifelhafter es eintritt. Stellen sich nun einem Kunstwerke gegenüber Lustgefühle ein, die wir auf die Tatsache der Erkennbarkeit desselben zurückführen, so handelt es sich nicht um die Freude am Erkennen, sondern einerseits um die am Erkannten, andererseits freuen wir uns der Fähigkeit des Künstlers, etwas erkennbar zu gestalten.

Das Erkennen hat also als solches — von Gefühlen welcher Herkunft es auch begleitet sein mag — keinerlei positiven Anteil an der ästhetischen Wirkung des Kunstwerkes, denn es führt auf jeden

Fall aus der Welt unmittelbarer Empfindung, aus dem Glück, etwas Wirklichkeitsgemäßes zu haben, hinaus in die Welt der Erkenntnis, in das neutrale Urteil, daß ein bestimmtes Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Kunstwerk und Natur ist. Ob dieses Urteil zustande kommt auf Grund sinnlicher Wahrnehmung einer partiellen Gleichheit, also durch „Vergleich" direkt abgelesen wird, oder ob sich an die Eindrücke des Kunstwerkes die Vorstellungen geknüpft haben, daß sie anderen, außerkünstlerischen, wirklichen Inhalten gemäß sind, macht keinen Unterschied.

Die Leugnung des positiven Wertes der Erkennbarkeit des Kunstwerkes bedeutet noch nicht ihre Wertlosigkeit überhaupt. Die Erkennbarkeit ist zwar selbst kein ästhetischer Kontemplationswert, sie ist aber — wie schon oben angedeutet — eine Bedingung für das Eintreten der ästhetischen Kontemplation. Während die Erkennbarkeitsforderung, in der hier vorgenommenen Einschränkung, für alle Kunstwerke, also auch für das Porträt gilt, heißt es allgemein: das Porträt nimmt insofern eine isolierte Stellung ein, als man von ihm nicht nur Naturwahrheit, sondern deren stärkere Grade: „Ähnlichkeit" verlangt. Das Porträt soll — das ist die Ansicht — nicht nur Erkennbarkeit, sondern Wiedererkennbarkeit ermöglichen. Genügt bei den übrigen Kunstwerken schon die Erfüllung unserer Erwartung, einen innerhalb der Grenzen des Wirklichen liegenden Inhalt vorzufinden, so erwarten wir vom Porträt, daß es einen ganz bestimmten Inhalt — ein bekanntes Stück Natur nachgestalte. Den Begriff der Ähnlichkeit führen wir deshalb fast ausschließlich dem Porträt gegenüber ein, weil wir vor ihm immer an die beiden Seiten denken: an die Inhalte, die ähnlich sind, und an die, denen sie ähnlich sind. Ein Porträt „ähnlich" finden heißt ja: in ihm nicht nur die Darstellung eines Menschen überhaupt zu erkennen, sondern die einer unverwechselbaren singulären Persönlichkeit wiederzuerkennen.

Sollte das Erkennen, die Konstatierung des Verhältnisses von Kunst zu Wirklichkeit einen Teil des künstlerischen Genusses an jedem Kunstwerke ausmachen, so gilt die Freude am Wiedererkennen des Originales im Abbild, die Wahrnehmung der Übereinstimmung künstlerischer Eindrücke mit denen des Lebens, also die Ähnlichkeitserkenntnis sogar für das Zentrum der Freude am Porträt.

Kemmerich betont es wiederholt, „das Wesen" des Porträts sei

die Ähnlichkeit. Diese Behauptung ist ebenso richtig wie falsch. Alles von der Erkennbarkeit und Naturwahrheit eines Kunstwerkes überhaupt Gesagte trifft auch auf den Sonderfall der Wiedererkennbarkeit und Ähnlichkeit des Porträts zu. Ähnlichkeit ist insofern sein Wesen, als die ästhetische Hingabe an die künstlerischen Inhalte des Porträts erst möglich ist, wenn die Hemmungen, die in der „Unähnlichkeit" liegen, durch einen vorhandenen Ähnlichkeitsgrad beseitigt sind. So enthält also der Begriff der Porträtähnlichkeit nicht — wie Kemmerich und die allgemeine Überzeugung meinen — positive ästhetische Bestimmungen, sondern nur negative. Paradox kann man formulieren: Das Porträt muß ähnlich sein, damit es nicht als ähnlich erkannt werde. Der psychologische Irrtum Kemmerichs u. a. liegt darin, eine notwendige Bedingung (Ähnlichkeit) für das Eintreten eines Ereignisses (die ästhetische Kontemplation) als den Inhalt des Ereignisses selbst zu nehmen.

Selbstverständlich ist mit dieser Bestimmung des Ähnlichkeitsbegriffes nicht geleugnet, daß während des Betrachtens eines Porträts es dem Beschauer zum Bewußtsein kommt: dies Bild ist ähnlich — und ebensowenig, daß die Lust an der Porträtfähigkeit, der Ähnlichkeitsleistung des Künstlers mit eingeht in die Freude an der dargestellten Persönlichkeit und am Bilde, — aber diese Urteile und gefühlsbetonten Vorstellungen sind durchaus unästhetische Werte, — sie kommen in Betracht ja auch nur den Porträts gegenüber, deren Modell uns persönlich bekannt ist oder — wenn dies nicht der Fall ist — deren Original wir mit Hilfe anderer Quellen (Photographien, weitere Porträts, literarische Zeugnisse) zu einem uns Bekannten machen können. Sobald wir nicht wissen, wie der Abgebildete in „Wirklichkeit" aussieht und ob ein Porträt überhaupt eine Darstellung eines bestimmten individuellen Menschen oder eine freie künstlerische Phantasieschöpfung ist, fallen ja Ähnlichkeitserkenntnis und Freude am wiedererkannten Original wie an der Fähigkeit des Künstlers, etwas Ähnliches zu schaffen, fort. Wie weit sie dies tun — und ob in diesem Falle das Porträt trotzdem noch als „Porträt" und nicht — wie Kemmerich will — ausschließlich als „Bildnis" zu genießen ist, soll weiter unten betrachtet werden.

Hier handelt es sich also um die Analyse des Genusses an Porträts nach bestimmten Modellen, um die Frage, auf Grund welcher

psychischen Erlebnisse wir das — außerästhetische — Urteil fällen: „Das Porträt ist ähnlich!"

Auch in diesem Punkte scheint mir die landläufige Darstellung nicht der psychologischen Prüfung standzuhalten. Der Fall, daß wir das Abbild neben das lebende Original stellen können und nun Zug für Zug auf Ähnlichkeitsgehalt hin das Porträt prüfen, also auf Grund direkter Vergleichung unser Urteil aussprechen, ist ja verhältnismäßig selten — schon das Modell muß den Spiegel zu Hilfe nehmen — vor allem aber bietet diese Möglichkeit keinerlei psychologische Schwierigkeiten.

Anders verhält es sich, wenn wir nur auf die Betrachtung des Porträts und unsere Vorstellungen von dem Modell angewiesen sind. Dieser Fall ist auch deshalb der einzige für die ästhetische Untersuchung in Betracht kommende, weil wir in ihm alle Wirkung allein aus dem Kunstwerk und aus uns schöpfen.

Es heißt im allgemeinen: Dadurch, daß Formen, Farben, Helligkeitsunterschiede usw. des Kunstwerkes den Formen, Farben und Helligkeitsunterschieden des Originals ähnlich sind, werden beim Betrachten des Porträts in uns die anschaulichen Originalvorstellungen ausgelöst, und auf Grund einer Vergleichung dieser Inhalte mit denen des Kunstwerkes kommt das Ähnlichkeitsurteil zustande.

Die Selbstbeobachtung widerspricht dieser Annahme ganz entschieden. Zwar ist im allgemeinen die Tendenz zweier Vorstellungen, sich gegenseitig zu reproduzieren, um so stärker, je ähnlicher sie einander sind, — innerhalb unseres Bewußtseins haben aber nicht die unmittelbare Anschauung des Porträts und die anschaulichen Vorstellungen des Modells Platz. Daß tatsächlich der Umweg über die Originalvorstellungen nicht gemacht wird und nicht gemacht werden kann, zeigt der Versuch, vor einem Porträt auf Grund der von ihm ausgelösten Personalvorstellungen und -gefühle willentlich Erinnerungsbilder anschaulicher Natur zu reproduzieren und diese ins Gedächtnis „gerufenen" Originalformen mit denen in der Anschauung gegebenen auf Ähnlichkeit, also auf übereinstimmende Merkmale hin zu vergleichen. Die aus den verschiedenen Quellen stammenden Bewußtseinsinhalte stören sich. Die unmittelbar anschaulichen Inhalte des Kunstwerkes bemächtigen sich so vollständig unseres Bewußtseins, daß man

auch beim Schließen der Augen vor einem Porträt nur Erinnerungsbilder an dieses Bild, nicht aber an das Äußere seines Vorbildes erzeugen, oder gar beide Gruppen von Vorstellungen miteinander vergleichen kann.[9])

Was also auf Grund ähnlicher Ausgangsglieder in uns reproduziert wird, sind keineswegs Gedächtnisbilder von anschaulichen Formen der porträtierten Person, sondern: das Porträt wird unmittelbar als „ähnlich" empfunden, als Darstellung eines bestimmten Menschen erkannt, indem sich an die sinnliche Wahrnehmung seiner anschaulichen Elemente Personalvorstellungen, bestimmte mit ihnen verknüpfte Lust- oder Unlustgefühle, Namen, Urteile usw. assoziativ anschließen. Je stärker die Reproduktionstendenz der künstlerischen Inhalte ist — und diese Inhalte sind natürlich um so assoziativkräftiger, je ähnlicher sie den Originalinhalten sind —, um so ungestörter tritt die Ähnlichkeitswirkung ein, um so unmittelbarer ruft das Porträt in uns die Bewußtseinssphäre wach, die für uns sein Modell im Leben umgibt. Die Nachwirkung früherer Erfahrungen in der ästhetischen Kontemplation ist demnach so zu denken, daß durch das Porträt der Gesamtzustand des Bewußtseins, der mit dem ihm ähnlichen Original verknüpft ist, reproduziert wird, nicht aber die anschaulichen Teilvorstellungen. Das ähnliche Porträt erinnert uns nicht an sein Modell, sondern sieht so aus.

Das Porträt befriedigt seiner Aufgabe nach: eine Darstellung individueller Menschen zu sein, nicht nur ästhetische Ansprüche, sondern auch außerästhetische (Pietät z. B.); es hängen daher auch außerästhetische Interessen an ihm, so das der Porträtähnlichkeit. Das Verlangen nach Ähnlichkeit tritt bei denen auf und muß denen erfüllt werden, für die das Porträt außerhalb dieser Interessensphäre nichts bedeutet, bzw. für die eine Nichterfüllung dieser Forderung jeden Genuß ausschließt: und das ist das Modell und sein Kreis: die Auftraggeber. Das Recht dieser Gruppe auf Wiedererkennbarkeit dessen, den sie malen läßt, ist unbestreitbar; kommt es dem Auftraggeber doch nicht darauf an, ein noch so schönes Bild eines noch so bedeutenden Menschen zu haben, sondern das Abbild einer bestimmten, ihm bekannten Person. Gerade das Beispiel des Auftraggebers, des Nächstbeteiligten, zeigt aber auch, daß es in Wirklichkeit gar nicht die Übereinstimmung des Abbildes mit dem Original in möglichst zahlreichen anschaulichen Merkmalen ist, die unter Ähnlichkeit ver-

standen und verlangt wird, sondern das Heraufkommen des aus Vorstellungen mannigfaltigster Herkunft zusammengesetzten Bewußtseinszustandes, der für den Auftraggeber mit dem Modell verbunden ist.

Man hat gesagt: ein wahrhaft ähnliches Porträt läßt den Auftraggeber sich einer „Kopie-Original-Illusion“ nähern, man hält in „bewußter Selbsttäuschung“ das Bild für das Original, ohne doch das Bewußtsein völlig zu verlieren, es mit einem Bilde und nicht mit der Wirklichkeit zu tun zu haben, und dieses „Hin- und Herpendeln“ zwischen Getäuschtwerden und Nichtgetäuschtwerden sei der eigentliche Genuß an einem ähnlichen Porträt.[10])

Die Selbstbeobachtung zeigt vor einem derartigen Kampf heterogener Vorstellungsweisen im Bewußtsein während der ästhetischen Kontemplation nichts, wohl aber kann es, zumal bei phantasiereichen und erregbaren Personen, bis zur „aufkeimenden Illusion“ kommen.

Ein solches Aufkeimen der Illusion vor dem Porträt, das auf einem allmählichen Versinken der illusionsstörenden Momente beruht, wird z. B. in Fällen zustande kommen, in denen das Bewußtsein von der Wirklichkeit des Dargestellten außerhalb des Porträts geschwächt ist. Den Bildnissen Verstorbener oder Entfernter gegenüber kennen sensitive Menschen den Zustand einer unheimlichen Lebendigkeit des Eindrucks, eines Anwachsens illusionsfördernder Momente bis zum Vergessen der „richtigen“ Einsicht. Das Porträt übernimmt auf den Höhepunkten der Erregung die Funktion der Wirklichkeit, löst Empfindungen, Gefühle, Vorstellungen in uns aus von wirklichkeitsähnlicher Intensität, während solche in der illusionsfreien Kontemplation doch nur in gleichsam abgeblaßter Stärke reproduziert werden. Durch die aufkeimende Illusion gewinnen alle Inhaltsgefühle außerordentlich an Lebendigkeit. Menschen ohne starkes und beherrschendes Verstandesleben und Wirklichkeitsbewußtsein, Kinder, Frauen, werden dem Zauber der aufkeimenden Illusion am ehesten unterliegen. Der Kultus, der mit Porträts und Photographien Verstorbener getrieben wird, erklärt sich teilweise daraus, daß sich nicht nur Erinnerung aus dem Anblick der Abbilder, sondern unmittelbar Trost schöpfen läßt, daß im Zustande aufkeimender Illusion Gefühlszusammenhänge zwischen dem Toten und dem Lebenden wieder sich zu knüpfen scheinen, die mit Ausnahme von Traumzuständen sonst in der Wirklichkeit des Alltages nicht auftauchen können.

Um ein Ähnlichkeitsbewußtsein von der Stärke und dem Charakter einer aufkeimenden Illusion möglich zu machen, bedürfen die Porträts räumlich oder zeitlich von uns weit Entfernter gar nicht eines tatsächlich in ihnen vorhandenen Ähnlichkeitsgehaltes ersten Ranges. Das Ähnlich*werden* der Porträts Verstorbener z. B. ist eine bekannte Erscheinung; sie beruht auf folgenden psychologischen Vorgängen: Da die Erinnerung an das Modell immer mehr verblaßt, verdrängen die rein aus dem Kunstwerk genommenen Vorstellungen allmählich die dem Naturvorbilde entstammenden. Man sieht und kennt nur noch das früher als weniger ähnlich empfundene Bildnis und beurteilt von hier aus seine Erinnerung an das Original. Die Ähnlichkeitsbeurteilung beruht also hier auf einer Verwechselung der Vorstellungsquellen: man hält das Bild für ähnlich, weil man es für unähnlich nicht halten *kann*, man mißt den Ähnlichkeitseindruck des Porträts an den Erinnerungen an dieses selbe Porträt.

Damit verschwindet das Modell als bekanntes Naturvorbild des Kunstwerkes eigentlich völlig, wir nähern uns dem Standpunkt dessen, für den das Porträtoriginal *unbekannt* ist. So kann unter gewissen seelischen und äußeren Bedingungen das Verhältnis des Auftraggebers zum Porträt dem diametral entgegengesetzten des persönlich am Modell uninteressierten Betrachters verwandt werden.

Im Porträt eines uns unbekannten Individuums können wir jedenfalls das Modell nicht *wiedererkennen*, über die tatsächliche Beziehung des Kunstwerkes zum Naturvorbilde nichts objektiv Gültiges aussagen, über Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit kein Urteil fällen. Und doch weckt das Porträt, und zwar um so lebhafter, je besser es ist, in uns unmittelbar die subjektive *Überzeugung* von seiner Ähnlichkeit, bzw. Unähnlichkeit. Wir besitzen weder in unserer Erinnerung, noch in der Wirklichkeit außerhalb des Bildes ein Mittel zur Kontrolle dieser Überzeugung, noch verlangen wir nach einem solchen. Das Porträt wird als ähnlich seinem uns unbekannten Vorbilde empfunden, und für uns hat diese instinktive Erkenntnis so sehr das Gepräge der Sicherheit, daß man paradox sagen könnte: Ob ein Porträt ähnlich ist oder nicht, läßt sich gerade dann am unbefangensten entscheiden, wenn man weder beweisen kann, daß es ähnlich ist, noch, daß es unähnlich ist. *Unger* hat diesem sonderbaren seelischen Zustande einem Porträt gegenüber einmal mit den Worten Ausdruck gegeben: „Wenn der alte

Schadow nicht so aussieht wie dieses Bildnis (von Begas), so ist er es nicht." Hier läßt also die Überzeugungskraft und scheinbare Unwidersprechlichkeit, die von einem Porträt ausgeht, an das Original desselben die Forderung stellen, ihm — dem Abbilde — ähnlich zu sein, um Existenzberechtigung zu haben, anstatt umgekehrt.

Es handelt sich also in diesen Fällen nicht wie beim Betrachten des Porträts eines Bekannten um Befriedigung einer auf ganz bestimmte Inhalte eingestellten Erwartung, sondern es tritt etwas durchaus Unerwartetes, etwas absolut Neues vor uns. Was für Vorstellungen bilden nun die psychologischen Grundbedingungen für das Eintreten der Ähnlichkeitsüberzeugung?

Die Gesamtheit der Bewußtseinsinhalte, die mit dem Modell verknüpft waren, kann nicht reproduziert werden, da das Modell in unserem Erfahrungszusammenhange bisher ja noch keine Rolle gespielt hat. Die reproduzierten Vorstellungen entstammen also nicht dem Erinnerungsvorrat an eine bestimmte Originalpersönlichkeit, sondern unserem allgemeinen Kapital an Erfahrungen über menschliche Individualitäten und Möglichkeiten menschlicher Individualisiertheit. In der Seele des Betrachters liegen — nach einem Ausdruck K. Langes — die Elemente bereit, aus denen er die Vorstellung eines lebendigen Menschen zu schaffen vermag. Das Porträt regt uns an, nach Analogie der Wirklichkeit und im Maße unserer Wirklichkeitserfahrung, die Vorstellung eines neuen Menschen aus der gegebenen anschaulichen und aus Erinnerungselementen sich konstituieren zu lassen. In unserem Bewußtsein existiert diese Persönlichkeit als eine durch die Merkmale des Porträts so und so charakterisierte Individualität. Diesem Menschen sieht also das Porträt „ähnlich", er ist der Unbekannte, den wir „wiedererkennen". Je reicher das Porträt tatsächlich an individuellen aus der Wirklichkeit genommenen Merkmalen ist, in um so bestimmtere Bahnen wird unsere Vorstellung gelenkt, um so leichter und widerspruchsloser vollzieht sich der Belebungsprozeß in uns, als um so eindeutiger und „ähnlicher" empfinden wir das Porträt. Für uns bleibt dieser dem Porträt untergeschobene Originalmensch der gemeinte, gleichgültig, ob er sich in natura mit dem Modell mehr oder weniger deckt, das Porträt des Unbekannten würde als ähnlich gelten, auch wenn es unähnlich wäre. Die Erfahrung zeigt aber, daß unser angenommenes Verhältnis einer engen oder einer lockeren Beziehung des Kunstwerkes

zur Natur in den meisten Fällen den Tatsachen entspricht. Diese instinktive Ähnlichkeitsüberzeugung macht aber noch nicht den positiven Kern der eigentümlichen Wirkung aus, die von dem Porträt eines uns Unbekannten ausgeht. Es handelt sich — und das ist das Entscheidende — hier nicht um ein Wiedererkennen, sondern um ein Kennenlernen. Nicht der Eindruck der Ähnlichkeit des Bildnisses mit einem bekannten Menschen, auch nicht das Gefühl seiner Ähnlichkeit mit einem unbekannten Modell charakterisieren den Inhalt der Wirkung, sondern das Bekanntwerden mit einer Individualität. Dort messen wir den Ähnlichkeitsgehalt des Porträts an unseren alten Wirklichkeitserfahrungen, — hier tritt der Wert einer eventuell vorhandenen Ähnlichkeit zurück hinter dem Werte, den eine völlig neue Erfahrung für uns besitzt. Das Porträt, dessen Original wir nicht persönlich kennen, — findet also die ausschließlich dieser Bildgattung eignende Aufgabe darin, unser Leben zu bereichern, indem es unsern Erfahrungsschatz über menschliche Individualitäten erweitert. Die Ähnlichkeit bildet auch hier nicht den Inhalt der spezifisch ästhetischen Kontemplation, sondern eine Bedingung, unter der der Individualitätswert gewonnen wird, die aber als solche gar nicht zum Bewußtsein zu kommen braucht.

Der weitere Fall, daß wir überhaupt nicht wissen, ob wir ein Porträt oder eine Phantasieschöpfung vor uns haben, unterscheidet sich im Hinblick auf die von dem Bilde ausgehende Wirkung nicht qualitativ, sondern nur graduell von dem eben besprochenen. Auch hier schließen wir von der Lebhaftigkeit und Bestimmtheit der in uns ausgelösten Individualvorstellungen gleichsam rückwärts auf ein individuelles Vorbild des betreffenden Bildes, also auf eine tatsächlich vorhanden gewesene Nachgestaltung eines singulären Falles durch den Künstler.

Die Einheit und Geschlossenheit des künstlerischen Eindrucks deuten wir als Spiegelung einer einheitlichen Personalvorstellung im Künstler, die ihrerseits nur zustande gekommen sein kann auf Grund eines lebendigen individuellen Vorbildes. Da in diesen Fällen eben das Wissen um den Porträtcharakter eines Bildes wegfällt, werden hier an die Überzeugungskraft des Künstlers die höchsten Ansprüche gestellt. Der seelische Vorgang dem Porträt eines Unbekannten oder dem Porträt unbekannter Bilder gegenüber ist ähnlich der Kontemplation, die als

künstlerischen Inhalt eine Landschaft oder sonst ein aus der Natur direkt entnommenes Thema hat.

Auch hier wissen wir nicht, ob es sich um Aufnahmen einer geographisch bestimmten Gegend, also um Landschaftsporträts handelt, es wirkt einzig die Überzeugungskraft des Landschaftsbildes: wir fühlen, daß es eine Gegend geben kann — gibt — ja, geben muß, die so aussieht. Nur billigen wir dem Landschafter gleichsam eine weitere Überzeugungszone als dem Menschendarsteller zu, da es in der Landschaft mehr Glaublichkeiten gibt als in dem engeren Bezirke menschlicher Individualitäten.

Wir haben bisher den Begriff der Porträtähnlichkeit auf seinen historischen und ästhetischen Geltungsbereich hin betrachtet und gefunden: Unter bestimmten Bedingungen, zu bestimmten Zeiten und für bestimmte Betrachterklassen besitzt die Ähnlichkeit des Abbildes mit dem Original einen positiven, freilich außerästhetischen Wert.

Diese so festgelegte Bedeutung des Ähnlichkeitswertes schränkt sich nun aber weiterhin dadurch ein, daß Ähnlichkeit — sie sei als künstlerisches Ziel einmal angenommen! — nur unter gewissen Bedingungen erkannt sowohl als auch geleistet werden kann. Die Grenzen der Ähnlichkeitserkenntnis liegen in der Subjektivität unserer Ähnlichkeitsansprüche, also völlig außerhalb der Macht und Tätigkeit des Künstlers, die Grenzen der Ähnlichkeitsleistung in der Subjektivität des künstlerischen Sehens und Schaffens und in der Wandelbarkeit des Ähnlichkeitswertes während der künstlerischen Arbeit.

Wie der Mensch für jeden seiner Mitmenschen ein anderer ist, bedeutet auch sein Bildnis für jeden, der es sieht, etwas anderes. Unter Ähnlichkeit erwartet jeder Betrachter die Befriedigung persönlicher Anschauungsweisen, er stellt daher von sich aus Forderungen an den Künstler und an das Bild, jedenfalls Forderungen, die irgendwie abweichen von denen aller anderen — und auch von denen des Künstlers, der doch nur seine „Ansicht", seine „Auffassung" von dem Modell wiedergeben kann, stets subjektiv sein muß, selbst wenn er objektiv, also „ähnlich" darstellen will. Die unumgängliche Verschiedenheit der Gesichtspunkte Modell und Kunstwerk gegenüber wird so zur Hauptquelle für die Diskussionen, die sich erfahrungsgemäß um jeden Porträtauftrag herumranken.

„Mit einem Porträt von Personen, die man kennt" — sagt Goethe

— „ist man niemals zufrieden. Deshalb habe ich die Porträtmaler immer bedauert. Man verlangt so selten von den Leuten das Unmögliche, und gerade von diesen fordert man's. Sie sollen einem jeden sein Verhältnis zu den Personen, seine Neigung und Abneigung mit in ihr Bild aufnehmen; sie sollen nicht bloß darstellen, wie sie einen Menschen fassen, sondern wie jeder ihn fassen würde.“ Ganz allgemein läßt sich sagen: Ähnlich nennt man dann ein Porträt, wenn es das für einen Charakteristische des Modells wiedergibt. Der spezielle Individualbegriff, den wir von einer Person haben, läßt das spezielle Urteil sich entwickeln. Die Frage, welche Merkmale dieses Begriffes dem einzelnen als wertvolle, als Träger des Charakteristischen erscheinen, erfordert ganz verschiedene Antworten, je nach der persönlichen Stellung des Betrachtenden zum Modell. Verwandten und Freunden werden andere Züge wertvoll erscheinen, als dem Künstler und Fernerstehenden, ja, vielleicht auch als dem Modell selbst. Der Streit der Hamburger um die Entwürfe zum Bismarckdenkmal ist für die Mannigfaltigkeit des möglichen Wertens eines und desselben Inhaltes sehr bezeichnend. Die ältere Generation verlangte einen Bismarck so, wie er ihr bekannt und vertraut war, sie wollte den Nachbarn und Privatmann haben mit Alltagsähnlichkeit, in Alltagskleidung, -größe und -haltung. Außerdem war der preußische Offizier in Bismarck dem Hamburger eine sehr viel weniger sympathische Erscheinung als der niedersächsische Landedelmann. Die Jungen dagegen verlangten für sich und die kommenden Generationen, denen ja die persönliche Erinnerung an die Anschaulichkeit des Fürsten fehlt, eine Verkörperung der Gesamtvorstellung, aller der Gefühle, Erinnerungen usw., die sich unter dem Namen und Bilde „Bismarck“ zusammendrängen. Denn — der Wert einer Porträtähnlichkeit in Gesicht und Erscheinung existiert ja für die Nachkommen gar nicht, jedenfalls nicht außerhalb ikonographischer Interessen.

Ferner: wir bewerten eine Person nicht nur subjektiv verschieden und infolgedessen auch ihre bildnerische Wiedergabe, wir sehen sie auch verschieden. Wenn zwei dasselbe sehen, so ist es nicht dasselbe, läßt sich ein bekanntes Wort variieren. Einmal die rein psychologische Mannigfaltigkeit zu sehen: Der Kurzsichtige trägt in sich eine andere Vorstellung von der Äußerlichkeit eines Menschen, als der Weitsichtige. Für diesen haftet vielleicht nur das Gesicht in seinen charakteristischen Umrissen und Linien, im großen und ganzen im Gedächtnis, jener

entsinnt sich selbst nebensächlicher, kleiner individueller Merkmale: Flecken, Narben, Unregelmäßigkeiten usw. Ferner spielt die verschiedene einseitige Veranlagung, die Welt überhaupt sinnlich aufzunehmen, eine Rolle. Die vorwiegend visuell begabten Menschen haben — weil die Anschaulichkeiten sie besonders lebhaft ansprechen — kräftigere und genauere anschauliche Vorstellungen, als die Akustiker. Dem einen prägen sich hauptsächlich Bewegungen des eigenen wie eines fremden Körpers ein, einem anderen die Gesichtsbilder ruhender Sichtbarkeiten. Die Akustiker halten mit dem Urteil über Ähnlichkeit zurück. Infolgedessen wird von dem Porträt jeder zunächst auf das ihm Gemäße und Vertraute achten und Abweichungen von der beobachteten Wirklichkeit hier viel leichter wahrnehmen und schärfer beurteilen als in den außerhalb seiner Anschauungsgepflogenheiten liegenden Gruppen sichtbarer Merkmale. Infolge unserer Zugehörigkeit zu einem der drei Vorstellungstypen — zum visuellen, akustischen oder motorischen — wird nur relativ Weniges und subjektiv Verschiedenes aus der Gesamtheit des Wahrgenommenen behalten. Nur diese Teilinhalte besitzen daher für uns eine Tendenz zur Reproduktion während der Betrachtung des Porträts, können „wiedererkannt" als Ähnlichkeitsträger empfunden werden. Ein Widerspruch dieser Ansicht mit der oben vorgetragenen, daß die Betrachtung eines Porträts die Reproduktion anschaulicher Vorstellungen seines Modells gar nicht aufkommen läßt, liegt hier nicht vor. Es handelt sich ja nicht darum, daß z. B. der optisch veranlagte Betrachter seine Erinnerungsbilder optischer Natur mit den sichtbaren Elementen des Abbildes vergleicht, — sondern seine Assoziationen nicht anschaulicher Art schließen sich vorwiegend an bestimmte Formen des Porträts an, an die gleichen, denen auch bei der Betrachtung des Originales das Interesse zu gelten pflegte.

Zu dieser Einschränkung unserer Sehfähigkeit durch unsere Zugehörigkeit zu einem bestimmten Wahrnehmungs- und Vorstellungstypus kommt der Einfluß der Interessensphäre, in der man lebt, der infolgedessen auch ein persönliches Assoziationsfeld zugehört. Es gibt kein allgemeingültiges Sehen; der Prozeß der reinen Wahrnehmung objektiver Gegebenheiten wird beständig gestört und modifiziert durch seelische Nebenprozesse. Alter, Geschlecht, Beruf, Temperament, Gesundheitszustand des Betrachters machen sich bemerkbar, indem sie die Sichtbarkeit des Originales wie des Abbildes färben.

Ferner: Für Betrachter aller Kategorien und unter allen Umständen gilt die Beeinflussung der Ähnlichkeitserkenntnis durch den Grad der Bestimmtheit und Reichhaltigkeit der in uns ruhenden Gedächtnisbilder, nicht nur durch deren Art. Die Stärke des Originalerlebnisses bestimmt die Stärke des Porträterlebnisses. Die Reproduktionstendenz der mit der Erscheinung eines Menschen verknüpften Vorstellungen ist um so größer, je lebhaftere Gefühle von Lust oder Unlust sich mit ihnen verbunden haben, und je stärker die Mitwirkung der Aufmerksamkeit bei dem Originalerlebnisse war. Keinen Bildnissen gegenüber sind wir inbezug auf Ähnlichkeit so kritisch als denen unserer intimen Freunde und Feinde.

Zur Beurteilung der Bildnisse unserer nächsten Angehörigen pflegen wir aber im allgemeinen weit weniger kompetent zu sein, als Fernerstehende. Hier kreuzt sich die eine Ähnlichkeitserkenntnis fördernde Gefühlsbetonung des Originalerlebnisses mit dem die Ähnlichkeitserkenntnis störenden Einfluß der Gewöhnung. Die Gewöhnung tagtäglichen Sehens läßt allmählich die Gesichtseindrücke und die mit ihnen assoziierten Vorstellungen unbewußt bleiben. Dem Modell weniger Nahestehende oder gar der Maler des Porträts unterliegen diesem abschwächenden Einfluß der Gewöhnung nicht; sind ihnen doch die betreffenden Gesichtszüge noch neu, unverbraucht und daher eindruckskräftig. „Die Familie erfährt oft erst im Atelier, daß Papas Nase nicht gerade ist", lautet eine der Erfahrungen Herkomers; eine Tatsache, an der freilich nicht nur das Unbewußtwerden der alltäglichen Reize schuld ist, sondern die mindere Schärfe der Beobachtung des Laien dem sehgeübten Künstler gegenüber. Der Maler sieht vieles und macht uns, indem er seine Wahrnehmungen wiedergibt, auf vieles aufmerksam, das wir von vornherein „übersehen" haben. Auch derartige Offenbarungen von uns nie gesehener, aber vorhandener Eigenheiten durch den Künstler werden häufig als „Unähnlichkeiten" getadelt.

Der Nachteil der Gewöhnung an den Anblick unserer Mitmenschen kann ausgeglichen werden durch das Wiederauftauchen der unbewußt gewordenen Gesichtseindrücke infolge des plötzlichen Aufhörens gewohnter Reize. Der Tod kann das Erinnerungsbild derer wieder in uns erwachen lassen, die wir — solange sie lebten — uns nicht vorstellen konnten. Doch würde eine derartige Stärkung unserer Ähnlichkeitserkenntnis nach dem Tode — oder der räumlichen Entfernung

des Modells nur so lange wirksam bleiben, als wir uns nicht an den Anblick des Porträts gewöhnt haben und dieser nun, in der beschriebenen Weise, die Originalerinnerung verdrängt.

Je näher ein Mensch uns persönlich zu stehen pflegt, je wertvoller uns sein seelischer Gehalt ist und wird, desto weniger pflegt unsere Aufmerksamkeit an seinen Sichtbarkeiten zu haften, um so schlechter kennen wir sein Gesicht, — um so schlechter können wir uns auch seiner erinnern. Während das Gesicht eines bisher Unbekannten deshalb für uns Wert und Interesse hat, weil wir den Menschen kennen lernen wollen, wird der Wert der Äußerlichkeit immer mehr durch innere Werte abgelöst und ersetzt, je länger und besser wir diese Person kennen. Die Ähnlichkeit des Bildnisses eines solchen uns engvertrauten Menschen werden wir daher auch vor allem in der seelischen Ähnlichkeit suchen, in der Fähigkeit des Kunstwerkes, in uns die gleichen Vorstellungen, lustvollen Gefühle und Wertungen ethischer Natur zu erwecken, die wir seinem Original gegenüber haben.

Das allmähliche Kennenlernen eines Menschen kann schließlich aber auch dahin führen, daß dieser ein anderes Gesicht bekommt. Aus unserem Wissen um die Natur eines Menschen interpretieren wir dessen Gesicht anders, als wir es ohne dieses Wissen, rein instinktiv gedeutet hätten. So können anfangs abstoßende Gesichter im Laufe der Zeit — von den objektiven physiognomischen Veränderungen hier einmal abgesehen — sympathisch werden, weil ihr Träger unsere Sympathie erwirbt und diese als lustvolle Gefühlsbetonung auch der Wahrnehmung seines Äußeren zugute kommt, — oder weil wir gelernt haben, in dem betreffenden Antlitz zu lesen, versteckte Zeichen richtig zu deuten, die Ausdrucksträger zu erkennen, und die nebensächlichen und der Natur „widersprechenden" Züge zu übersehen. Das Gesicht eines Menschen, sagt man mit einem sehr bezeichnenden Worte, „gewinnt" bei näherer Bekanntschaft. Unsere Stellung zu der Ähnlichkeitsfrage wird infolgedessen sich während der Bekanntschaft mit einer Persönlichkeit wandeln, was anfangs ähnlich schien, kann später als durchaus unähnlich empfunden werden und umgekehrt.

Über unsere Ähnlichkeitserkenntnis entscheidet schließlich die Ausbildung unseres Differenzierungsvermögens, der Grad unserer Unterschiedsempfindlichkeit für Sichtbares. Je feinere Unterschiede menschlicher Gesichtsbildungen wir zu sehen geübt sind, je empfindlicher

wir für Erscheinungsnüancen werden, um so strengere Ähnlichkeitsforderungen stellen wir an ein Bildnis, um so eher macht sich für uns eine Unähnlichkeit fühlbar. Mediziner, Juristen und Offiziere haben häufig ein außerordentlich geübtes Auge für die Unterscheidung und darum auch für das Wiedererkennen von Physiognomien.

Schopenhauer mag darin recht haben, daß wir ein bekanntes Individuum unter vielen Tausenden selbst nach Jahren wiedererkennen vermöge des in jedem Menschengesichte liegenden ganz Ursprünglichen, durchaus Originellen, — obgleich die möglichen Verschiedenheiten menschlicher Gesichtszüge, zumal einer Rasse, innerhalb äußerst enger Grenzen liegen.

Aber diese Erkennbarkeit ist eben auch nur innerhalb der eigenen Rasse möglich — und auch dort nur, wie bemerkt, durchaus nicht für alle Angehörigen der Rasse. Über den Umkreis unserer Rasse hinaus versagt unsere Fähigkeit, wiederzuerkennen, zu unterscheiden und Ähnlichkeiten oder Unähnlichkeiten festzustellen, völlig. So vermögen wir Europäer japanische und chinesische Köpfe weder im Leben, noch in der Kunst auseinanderzuhalten. Das uns Bekannte differenzieren wir zwar, aber das Unbekannte wird als homogen empfunden. Auch Kemmerich erfuhr aus einer Umfrage bei Japanern, „daß sie uns Europäer erst nach längerer Anwesenheit im Lande unterscheiden lernten". So werden beiderseits nur die typischen, nicht aber die individuellen Züge gesehen. Gerade die kleinen, die Besonderheit und Einzigartigkeit eines Gesichtes ausmachenden Verschiedenheiten entgehen dem ungeübten und auf Bildungen von ganz anderer Organisiertheit eingestellten Blicke.

3. Die Ähnlichkeitsleistung

Betrachtet man vom künstlerischen Standpunkte das Problem der Porträtähnlichkeit, so läßt es sich auch hier nicht durch die einfache Entscheidung dafür oder dawider lösen; es gilt vielmehr die Grenzen und Voraussetzungen festzustellen, unter denen die Forderung der Ähnlichkeit sich erfüllen läßt und erfüllt werden darf.

Die zahllosen und unerfreulichen Mißverständnisse, ja leidenschaftlichen Fehden zwischen ausführenden Künstlern und Auftrag erteilenden Nichtkünstlern, wie sie fast jede Porträtgelegenheit mit sich bringt, lassen sich vielleicht zurückführen auf eine Zweiheit

psychischer Tatsachen. Die tiefe Verschiedenheit des künstlerischen Sehens von dem des Nichtkünstlers bildet die eine Wurzel solcher gegenseitigen Verkennungen, die andere liegt darin, daß der Ähnlichkeitsgehalt eines Porträts sich uns zu wandeln scheint während der Arbeit des Künstlers an diesem Bilde.

Dem Erkennen wie dem Schaffen des Künstlers sind, soweit jene Werte in Betracht kommen, die wir unter dem Begriff der Ähnlichkeit zusammenfassen, in der künstlerischen Natur begründete Schranken gesetzt, — und diese fallen nicht zusammen mit den Bedingungen, unter denen die Nichtkünstler (Auftraggeber und Betrachter) die Porträtähnlichkeit zu fordern und zu erkennen gewöhnt und imstande sind.

Das naive Bewußtsein geht freilich von einer Gleichheit der Sinneserlebnisse hier wie dort aus und erkennt höchstens gewisse durch die physiologische Beschaffenheit des Sehorgans und durch die Übung im Sehen erzeugte Differenzen an. Dieser weitverbreiteten Laienmeinung erscheint natürlich das Maß des Anteils, den der Sehprozeß am Wahrnehmungsakte hat, als konstant, und sie sieht die spezifisch künstlerische Begabung ausschließlich darin, von einem mit dem unseren psychologisch gleichen Sehbilde auszugehen, und kraft des Darstellungsvermögens eine diesen Gesichtseindrücken mehr oder weniger ähnliche Wiedergabe des Gesehenen hervorzubringen.[12])

Diese Überzeugung ist irrig. Nach Art und Grad des Empfindens ist die rein optische Beziehung des Künstlers zur Welt grundverschieden von der unseren, also von der jedes Nichtkünstlers. So weicht auch das im Porträt fixierte und anschaulich gemachte künstlerische Sehbild in vielen Punkten von unserem Wahrnehmungs- und Vorstellungsbilde des „an sich" gleichen Objektes ab. Halten wir ein Porträt neben sein Modell, so vergleichen Künstler und Nichtkünstler als Betrachter gar nicht die gleichen Inhalte und Werte miteinander. Auch der Maler wird den Ähnlichkeitsgrad seines Werkes an dem Originale messen, aber eben an einem Originale, so wie er es sieht, während andererseits der Laie auch nur sein Sehbild des Porträts mit seinem Sehbilde des Modells konfrontieren kann. Zwischen Sehen hier und Sehen dort tut sich ein Spalt auf, den man ebensowenig ignorieren oder beseitigen kann wie die Differenz zwischen den Sehresultaten eines Normalsichtigen und eines Farbenblinden. Die

Standpunkte lassen sich nur einander nähern, und die Einsicht in die subjektive Wahrheit jedes Erlebnisses wird dazu führen, die Relativität aller auf Grund so heterogener Sehweisen gefällten Urteile zu erkennen.

Der Künstler, unter dem hier stets der Maler verstanden wird, besitzt nur ein Organ, den Reichtum der Wirklichkeit zu ergreifen, seine bunte Fülle sich zu eigen zu machen: sein sehendes Auge. „Der Künstler lebt und sieht mit den Augen" lautet ein Ausspruch Boecklins, der an das Dürerwort anklingt: „Denn der alleredelste Sinn des Menschen ist Sehen." Das Sehen ist die Muttersprache des Malers, die einzige, die er spricht und in die er alle fremdsprachigen Dinge der Welt sich übersetzen muß. Wir Nichtkünstler bemächtigen uns dagegen des Wirklichkeitsmateriales für unsere praktischen Zwecke mit allen Sinnen, die sich, uns selbst meistens unbewußt, zu gemeinsamer Arbeit verbinden, sich gegenseitig vertreten und ergänzen. Daher kommt es uns für gewöhnlich überhaupt nicht zum Bewußtsein, ob wir eine Erfahrung dieser oder jener Sinnesquelle verdanken oder ob sie zustande gekommen ist als Resultat eines Zusammenwirkens mannigfacher Kräfte. Nach diesen fragen wir nicht, sondern verwenden die Produkte für die Zwecke des Lebens.

Der Künstler steht aber mit der Welt nicht nur in einer reinen Sehbeziehung, er sieht auch qualitativ anders als wir. Der Akt unserer optischen Wahrnehmung ist sehr lückenhaft. Wir sehen psychisch überhaupt nur Bruchstücke und ergänzen solche Sehfragmente durch unser Wissen um die Dinge, ein Wissen, das sich aus anderen Quellen herleitet, also durch Vorstellungen nur teilweise visueller Natur. Weil wir für die Zwecke des Lebens nicht mehr brauchen, sehen wir nicht mehr. Der Künstler will sich aber nicht nur innerhalb der Dinge orientieren, er will nicht bloß aus praktischen Gründen erkennen, sondern sein Ziel ist: darzustellen, wahrzunehmen, um das Wahrgenommene mit seinen künstlerischen Ausdrucksmitteln nachzugestalten. Für ihn gibt es daher innerhalb der Wahrnehmungsinhalte kein Wesentlich und Unwesentlich. Wenn wir die Welt sehen, wie wir eine Druckseite lesen, ganze Buchstabengruppen dort zusammenfassend, hier auslassend, so daß uns der individuelle optische Charakter des Druckbildes gar nicht zum Bewußtsein kommt, so liest der Maler gleichsam Buchstaben um Buchstaben. Sein Auge rührt

ein Element nach dem anderen an, jedes als ein gleich sichtbares mit gleich liebevollem Interesse.

Der erste beste Versuch, uns eine bekannte Sichtbarkeit zu vergegenwärtigen, lehrt uns, daß wir so gut wie kein optisches Gedächtnis haben, da wir nur eine fragmentarische optische Wahrnehmung besitzen. Der kultivierte Stadtmensch braucht, wie Meyerheim einmal gesagt hat, seine Augen eigentlich nur noch dazu, an keine Laternenpfähle anzurennen.

Wir verwerten ferner unser Sehmaterial gar nicht zur Erkenntnis der reinen Sichtbarkeit gesehener Gegenstände, sondern für ganz andere Zwecke. Es ist biologisch begreifbar, daß das Sehen uns nur ein Mittel neben anderen zum Zwecke des Unterscheidens der Dinge der Umwelt ist. Dem Künstler ist es aber Selbstzweck. Er sieht um des Sehens willen. Aus der tastbaren, hörbaren, sehbaren Welt löst er die Sichtbarkeit als etwas Selbständiges los, er treibt optische Wahrnehmung, die befreit ist von allen Trübungen durch Vorstellungen aus anderen Sinnesgebieten. Das durch Isolierung der Augentätigkeit gewonnene Wirklichkeitsmaterial macht der Künstler zum Gegenstande einer Darstellung, die ihrerseits wieder nur für den Gesichtssinn berechnet, auch nur den Forderungen des Auges unterworfen ist.

Wie die optische Wahrnehmung selbst nicht nur graduell, sondern qualitativ, nicht physiologisch, sondern psychologisch von der unseren verschieden ist, so sind es auch die sie begleitenden Gefühle. Der Gefühlsanteil des Künstlers am Gesehenen ist einerseits ein wärmerer, andererseits ein kälterer, als der unsere. Man kann von einem „kälteren" Sehen reden, da Gefühl und Anschauung sich gegenseitig zu hemmen pflegen, das reine Sehen infolgedessen nach Möglichkeit ein sachliches Sehen ist, das sich weder als lust-, noch als unlustbetont bezeichnen läßt. Das künstlerische Schauen ist gleichsam ein optisches Urteilen, ein Konstatieren von Tatbeständen. Erst wenn der Maler sich befreit hat aus den Gefühlsbegleitungen, wenn er die „Stimmung" hinter sich gelassen hat, wird er zum Beobachter. Nur um den Preis eines warmen Gefühlsverhältnisses zu den Dingen gewinnt er die seelische Freiheit, zu ihnen in rein anschauliche Beziehungen zu treten.

Andererseits läßt sich auch sagen: der Künstler nimmt wärmeren Anteil an der Welt als der Nichtkünstler. Sprechen ihn, den Maler, doch Formen und Helligkeiten, Farben und Linien viel lebhafter an

als jeden anderen Menschen. Mit seiner gesteigerten Empfindlichkeit für Reize aller Art, und im besonderen für optische Eindrücke steht der Künstler der Natur näher, seine Sensibilität läßt ihn Lust und Leid jeder Linie mit- und nachfühlen. So sieht er nicht nur eindringlicher als der Nichtkünstler, sondern auch leidenschaftlicher. Nur werden sozusagen alle persönlichen Beziehungen zwischen dem Künstler und der Welt abgebrochen, sobald es an die Darstellung geht; und alle Fähigkeit, Eigenwert und Eigenart jedes Objektes in tiefster Seele mitzuerleben, kommt der Fähigkeit zugute, es in möglichster Bestimmtheit zu sehen.

Schließlich: das künstlerische Sehen ist — in Adolf Hildebrands Terminologie — nicht nur ein imitatives, wie in abgeschwächtem Maße auch das des Nichtkünstlers, sondern von vornherein ein architektonisches und auch in dieser Hinsicht einzigartiges. „Das Sehen des Laien" — sagt Boecklin — „geht aufs Detail, das rein künstlerische Sehen aber aufs Ganze, ersteres sieht Einzelheiten, die es addieren kann, um dann noch lange nichts Künstlerisches gesehen zu haben, letzteres empfängt einen Gesamteindruck, ein Bild."

Wir kommen bei aller willentlichen Konzentration unserer Aufmerksamkeit auf den optischen Wahrnehmungsakt doch nur bis zu einem reproduktiven Sehen. Wir sehen gewissermaßen naturalistisch, gehen der Natur nach Möglichkeit nach, suchen sie in allen ihren Einzelheiten zu spiegeln. Der Künstler sieht aber kritisch. Sein Auge ist vom Beginn der Sehtätigkeit an produktiv; es gestaltet das Gesehene um, der Künstler entwickelt sofort die Gesichtsvorstellung. Während wir uns beim Sehen beruhigen und höchstens Geschmacksforderungen an das gesehene Objekt stellen, empfindet der Künstler den Wahrnehmungsvorgang selbst hier als einen unvollkommenen, läuterungsbedürftigen, dort als einen an sich beglückenden. Ihn drängt es zu einer Klarheit und Reinheit der Sichtbarkeiten, nach denen dem Nichtkünstler überhaupt das Bedürfnis fehlt. Wie es den Laien nicht treibt, sich sehend über die Welt Rechenschaft zu geben, so befriedigt sich sein Auge schon an einem für Künstler absolut unzureichenden Sehbild, da der Nichtkünstler stets gewöhnt ist, mit der Korrektur seiner optischen Erkenntnis durch Vorstellungen anderer Herkunft zu rechnen. Diese scharfe Unterscheidung der spezifisch künstlerischen Art anzusehen von der allgemein menschlichen könnte die irrige

Ansicht erwecken, als ob der Maler in der Interpretation der Sichtbarkeit seines Modells die laienhafte Anschauungsweise — deren er sich doch im praktischen Leben bis zu einem gewissen Grade bedienen muß — völlig auszuschalten imstande wäre. Sie wirkt aber bei der Umordnung der Wirklichkeitselemente mit, ebenso wie in der ästhetischen Kontemplation das Wirklichkeitsbewußtsein neben der Hingabe an den Vorstellungsinhalt als solchen eine Rolle spielt. Das schöpferische wie das genießende Verhalten sind also aufzufassen als Relationen psychisch grundverschiedener Anschauungs- und Vorstellungsweisen.

Die Möglichkeit, etwas Ähnliches im Sinne seiner Auftraggeber zu schaffen, erfährt für den Maler eine weitere Einschränkung dadurch, daß er nicht nur als Künstler anders empfindet als der Laie, sondern als Mensch ebenso individuell sieht wie jeder andere Künstler oder jeder seiner Betrachter. Die Tatsache ist so banal in ihrer Unbestreitbarkeit, daß es unnötig wäre, auf sie hinzuweisen, wenn der kritisierende Auftraggeber oder Betrachter ihrer nicht so oft vergäße. Zwar sprechen bei den Gründen für die Abweichungen zweier Porträts des gleichen Modells aus gleicher Zeit die künstlerischen Potenzunterschiede stark mit; man darf daher nur Bilder von Künstlern möglichst gleicher Begabung miteinander vergleichen. Unter dieser Voraussetzung zeigt aber auch die erste beste Parallele, wie das scheinbar feststehende Aussehen eines Menschen sich in der verschiedenen „Auffassung" des Künstlers wandelt, wie jeder Maler das Gesicht nach Maßgabe seiner Individualität sieht und interpretiert. Um die objektiven Merkmale der porträtierten Persönlichkeit festzustellen, müssen natürlich möglichst zahlreiche Porträts miteinander verglichen werden. Doch hat ein Konstatieren der „wirklichen" Erscheinung des Originales und des Ähnlichkeitsgehaltes jedes Porträts nur für die Auftraggeber und Zeitgenossen ein persönliches, für alle anderen Betrachter ein ikonographisches Interesse. Die künstlerische Qualität der Bildnisse wird durch derartige Untersuchungen nicht berührt.

Wir vergleichen die Porträts der Mme. Récamier von J. J. David und Gérard (Abb. 4 u. 5). Es ist eine alte, stets wiederholte Legende, Mme. Récamier habe sich, von Davids Porträt enttäuscht, an Gérard gewandt, der im französischen Sinne „ähnlicher", also schmeichelnder

malte. Die Tatsachen widersprechen dieser Auffassung des Verhältnisses zwischen der Auftraggeberin und ihren Künstlern.

Mme. Récamier war auf der Höhe ihrer Schönheit und Berühmtheit, als sie sich 1800 von David porträtieren ließ. Ihr Schönheitstypus war ein Gemeingut der Nation geworden; nicht nur trugen die Dianen und Psychen der Zeit die Züge ihres Antlitzes und die schlanken Proportionen ihres Körpers, sogar die Kupfermünzen zeigten den Kopf dieser bezaubernden Bankiersfrau, als den der Freiheit; Dupré hatte ihn geschnitten. In Stein und Bronze, in allen Techniken und Formaten hielt man das in ihr verkörperte Schönheitsideal der Directoirezeit fest.

Zu Porträtdarstellungen hat Mme. Récamier nur David und Gérard gesessen. David machte den Anfang. Es scheint nun, daß sein Bildnis während der Arbeit von verschiedenen Seiten kritisiert wurde, und der Künstler selbst, nicht das Modell, erkannte die Berechtigung der Kritik an und bat um eine Arbeitspause. Er schrieb: „... c'est moi, qui suis le plus difficile à contenter. Nous allons le reprendre, et dans un autre endroit; je vais vous en faire sentir les raisons. D'abord le jour est trop obscur pour un portrait, je n'en avais déjà osé entreprendre aucun dans ce local. La seconde raison, le jour venant de trop haut couvrait d'ombre les yeux et empêchait, par conséquent, de faire ressortir votre prunelle; le plus, j'étais trop éloigné de vos traits, ce qui m'obligeait ou de les deviner, ou d'en imaginer qui ne valaient pas les vôtres. Enfin j'ai un pressentiment que je réussirais mieux ailleurs. Cette idée seule suffit pour me faire croire que ce changement me fera faire un chef-d'œuvre. Vous connaissez trop l'idée d'un peintre pour vouloir la combattre."

Das Porträt blieb unvollendet. Es ist wahr, die Augen sind auf Davids Bild sehr stark beschattet, und verglichen mit der Büste von Chinard, die im Rufe steht, die ähnlichste Wiedergabe der Gesichtszüge Mme. Récamiers zu sein, erscheint gerade die Partie um die Augen als eine Abweichung von der individuellen Gegebenheit.

David erlebte mit seinen Auftraggebern mehrfach merkwürdige Szenen. Als er Napoleon porträtierte, geriet er mit ihm in ein Gespräch über Ähnlichkeit in Porträts. Der Kaiser wollte nicht viel davon wissen. „Ressemblant! Personne ne s'informe, si les portraits des grands hommes sont ressemblants; il suffit que leur génie y vive", und der



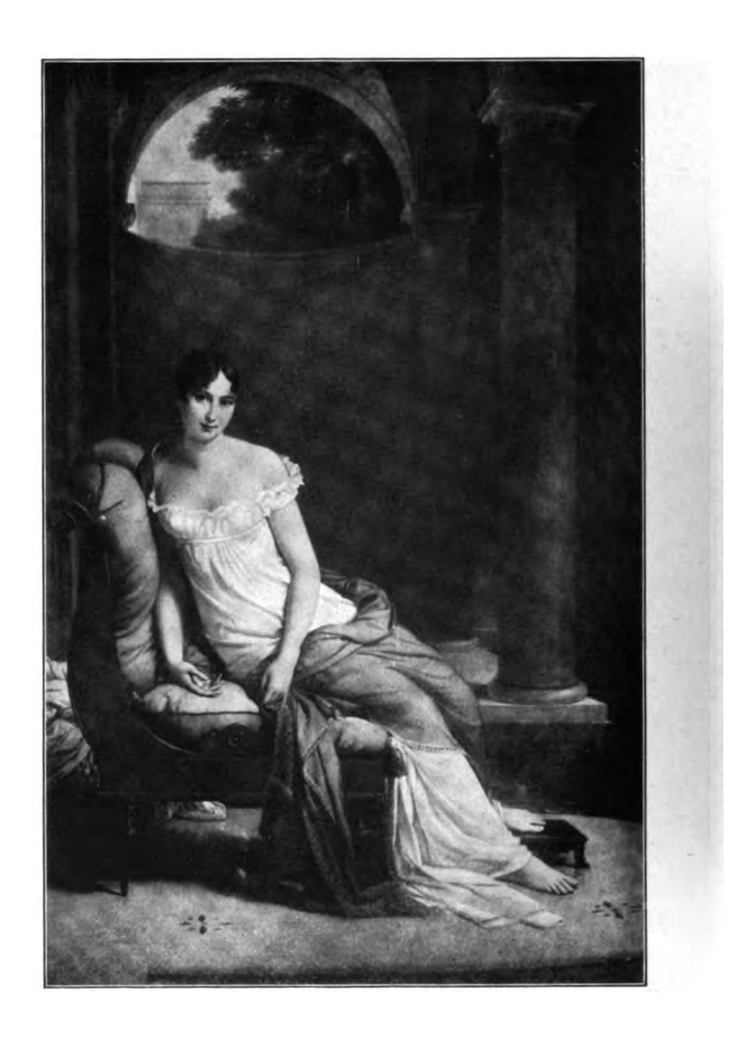
4 François Gérard: Mme Récamier

(Paris, Louvre)



Jacques Louis David: Mme Récamier

(Paris, Louvre)



4 François Gérard: Mme Récamier

(Paris, Louvre)



Jacques Louis David: Mme Récamier

(Paris, Louvre)

5

Maler antwortete, sicher aus persönlichster Überzeugung heraus: „Vous m'apprenez mon métier“.

Ein andermal hatte eine Gräfin de Noailles bei ihm ein Christusbild in Auftrag gegeben. Der Maler der Revolutionszeit weigerte sich zuerst, diesen Stoff darzustellen. „Comment voulez-vous que je peigne le Christ? je ne le connais pas, — Socrate, si vous voulez!“ Das Bild kam schließlich doch zustande, und David sandte es der Bestellerin mit der Erklärung, es sei das Porträt eines schönen Gardisten. Darauf natürlich Refüsierung von seiten der Dame, die entrüstet erklärte, vor einem Soldaten könnte sie doch nicht niederknien.[18])

Dieser durchaus männliche Maler, den eine Ironie des Schicksals als Neffen Bouchers hatte geboren werden lassen, fühlte sich wahrscheinlich dem Inbegriff aller schönen Weiblichkeit seiner Zeit gegenüber gar nicht am rechten Platze. Am liebsten hätte er sich mit dem schlanken und in seiner edlen Magerkeit herben Linienfluß des Körpers der Mme. Récamier begnügt; der gar nicht antike, ein klein wenig süße Kopf der Dame brachte ihm eine falsche Note in die ernste und schlichte Melodie des Bildes. Sein Schüler Gérard ging freudig auf den liebenswürdigen und entgegenkommenden Ausdruck des Gesichtes ein und traf mit seinem feminineren, weicheren Arrangement den Geschmack der Auftraggeber und der Zeitgenossen.

Die Situation ist in beiden Porträts die gleiche. Lassen wir sie von Goethe beschreiben: „In einer von stillem Wasser umspülten Säulenhalle, hinten durch Vorhang und blumiges Buschwerk geschlossen, hat sich die schönste, anmutigste Person, wie es scheint nach dem Bade, in einen gepolsterten Sessel gelehnt; Brust, Arme und Füße sind frei, der übrige Körper leicht, jedoch anständig bekleidet; unter der linken Hand senkt sich ein Shawl herab zu allenfallsigem Überwurf“. Dieses Kostüm entsprach nicht nur den Wünschen der Künstler, die neben dem Porträt des Kopfes ein Porträt des schönen Leibes zu malen hatten, sondern auch dem Geschmack der Zeit, erklärte doch ein bekannter Damenschneider: „Ce qui habille de mieux une femme, c'est le nu.“ Davids Bild hat den Vorzug einer unendlich vornehmen und geschlossenen, strengen Linienführung. Die Glieder korrespondieren mit den antikisierenden Formen der Möbel. Bei Gérard ist die Silhouette des sitzenden Körpers in ihrer gleichmäßigen Abgestuftheit rechts unelegant, dafür aber gleichsam weniger sachlich.

Davids Rückenansicht behält immer etwas Abweisendes, während die Aufnahme von vorn, verbunden mit der süßen Lässigkeit der Haltung Mme. Récamiers, auf Gérards Porträt ihrem weichen und entgegenkommenden Charakter mehr Genüge leistete. Jedenfalls verstand Gérard, besser als sein großer Lehrer, die geheimen Wünsche des Modells.

Persönlich war der zweite Porträtist der schönen Dame freilich von äußerster Unliebenswürdigkeit, er wurde gegen Atelierbesucher furchtbar grob, und seine grimmige Stimmung wirkte wohl etwas deprimierend auf das Modell, das eine andere Behandlung von Männern gewohnt war. Mme. Récamier schrieb später dem Künstler, auf ihre Verbannung aus Paris anspielend: „C'est par pressentiment, que vous avez donné à mon portrait cette expression triste et rêveuse, qui me plaît plus qu'elle me ressemble." Auch Chateaubriand erklärte: „Ce portrait ne me satisfait pas; j'y reconnais les traits sans y reconnaître l'expression du modèle." Neben solcher Kritik, die man dem Gérardschen, scheinbar so gefälligen Porträt gegenüber gar nicht erwartet, wird aber ein Ausdruck vollster Bewunderung laut, die freilich weniger dem Kunstwerk als seinem Vorbilde galt. Prinz August von Preußen erbat sich die leihweise Überlassung des Bildnisses der von ihm angebeteten Frau; als er es erhalten hatte, schrieb er: „Ich betrachte stundenlang dieses entzückende Porträt und träume von einem Glück, das alles übersteigt, was die Phantasie an Köstlichem bieten kann." Franz Krüger hat den Prinzen porträtiert samt seiner Neigung für die schöne Französin. Der Prinz steht in einem Palastzimmer, an dessen Rückwand das Gérardsche Porträt der Mme. Récamier hängt. (Berlin, Nationalgalerie.)

Blicken wir noch einmal auf die beiden Récamier-Porträts zurück; das Resultat der Betrachtung ist: David malte das weitaus schönere Bild, Gérard das ähnlichere Porträt; Publikum und Modell hatten an beiden Bildern etwas auszusetzen. Die beliebte Methode, vor einem Porträt in erster Linie nach seinem Ähnlichkeitsgehalt zu fragen, hat auch hier versagt.

Eine zweite Parallele stellt die photographische Aufnahme Max Liebermanns mit seinem Selbstporträt zusammen. (Abb. 6 u. 7.)

Es ist die allgemeine Ansicht, die Photographie zeige das, was man „eigentlich" sähe, die unbestechliche optische Wahrheit nach

Abzug aller Täuschungen, denen unsere Augen unterliegen. Da der photographische Apparat nun aber gar kein Auge ist — sondern eine Maschine, kann er „Gesehenes“ überhaupt nicht liefern, also auch kein richtig oder falsch Wahrgenommenes. Ein Sehen im Sinne des mechanischen Spiegelns der Dinge, wie es der photographischen Maschine eignet, ist für uns kein Sehen, da wir ein solches losgelöst von psychischen Prozessen, die ihm Sinn, Farbe und Bedeutung, ja überhaupt erst Dasein geben, gar nicht vorstellen können. Wir empfangen von den mechanisch hergestellten Resultaten des photographischen Aktes Gesichtsbilder, diese ähneln den aus der nichtphotographierten Wirklichkeit gewonnenen Gesichtsbildern, und je mehr sie dies tun, um so höher bewerten wir die Leistung des Photographen. Und doch sind die guten Photographien im Grunde die, welche über die Leistungskraft des menschlichen Auges hinausgehen, also gerade unähnliche Gesichtsbilder liefern. Die Photographie ist zur Korrektur unserer optischen Wahrnehmung unverwendbar, denn unsere Sehresultate können wir stets nur wieder an Sehresultaten und Photographien nur an Photographien messen. Wenn es heißt, die Momentphotographie habe uns darüber orientiert, was wir alles in Wirklichkeit sehen, und uns bis dahin unbekannte Ansichten der bewegten Dinge gebracht, so beruht auch diese Behauptung auf einem Irrtum. Was wir nicht psychisch sehen, existiert für uns überhaupt nicht, und da wir trotz der Kenntnis der Momentaufnahmen nie und nirgends nach Art des photographischen Apparates zu sehen imstande sind, ist das Anders- oder Mehr-Spiegeln der Kamera für unser Auge interesselos.

Wie wir keine Veranlassung haben, unsere Gesichtsbilder auf Grund von Photographien zu kritisieren, ist auch jeder Vergleich eines Kunstwerkes mit der photographischen Aufnahme des gleichen Naturvorbildes völlig belanglos, wenn er zur Grundlage einer Bewertung des künstlerischen Produktes gemacht werden soll. Nur die Grundverschiedenheit, die absolute Andersartigkeit des Kunstwerkes von dem Werk des Photographen lohnt sich festzustellen.

Wohl aber können wir unsere Gesichtsbilder mit den im Kunstwerke fixierten Gesichtsbildern des Künstlers vergleichen, denn hier setzen wir Produkte gleicher Herkunft in Beziehung zueinander. Der Maler läßt seine optische Wahrnehmung auch anderen sichtbar werden, indem er sie darstellt, der Photograph produziert, wie gesagt, überhaupt

kein Augenprodukt. Die Photographie bleibt stets außerhalb der Sphäre jeder Kunst, weil sie nichts Gesehenes, sondern „Photographiertes" festhält. Sie kann dem Künstler weder schaden, noch nützen, sie kann nie Kunst ersetzen wollen, am wenigsten kann dies aber eine wirklich gute Photographie, denn diese enthält gerade das, was außerhalb der Bedingungen des Auges liegt, für die das Kunstwerk einzig und allein geschaffen ist und dessen Erlebnisse es fixiert. Jeder Versuch der Photographie, Bildwirkungen zu erreichen, ist zurückzuweisen, nicht weil die Kunst die Konkurrenz der Maschine zu fürchten hätte, sondern im eigensten Interesse der Photographie. Diese kann Dinge sichtbar machen, die kein Auge sieht, also soll sie es auch tun. Ehe nicht ein Gehirn in der photographischen Kamera oder eine Kamera an Stelle unseres Gehirnes sitzt, werden die Produkte mechanischer Nachbildungen, wie sie Photographien und Abgüsse liefern, mit Werken psychischer Tätigkeiten nichts zu tun haben.[14])

Liebermanns Photographie zeigt deutlich, daß ein Photograph seine spezifische Aufgabe völlig verkennt, wenn er nicht eine Photographie, sondern ein „Lichtbildnis" schaffen will. Freilich: das Arrangement ist geschmackvoll, die Haltung von momentaner Ungezwungenheit, aber alle Werte sind falsch. Der Apparat unterscheidet nicht zwischen wichtig und unwichtig, er bewertet das sinnlich gegebene Material nicht, sondern hält fest, was man ihm vorwirft; er kennt nur näher und weiter, größer und kleiner, heller und dunkler, nur Quantitäts-, aber keine Qualitätsunterschiede. Wenn trotzdem die photographische Aufnahme Abstufungen und Ausgleichungen, wenn sie eine Komposition der gegebenen Elemente aufweist, so ist dies eben auf den Photographen zurückzuführen, der nach Maßgabe seiner menschlichen Gesichtsbilder die Leistungen des Apparates korrigiert, die Fehler der mechanischen Wiedergabe tilgt zugunsten eines Eindruckes, der dem des künstlerischen Produktes ähneln soll.

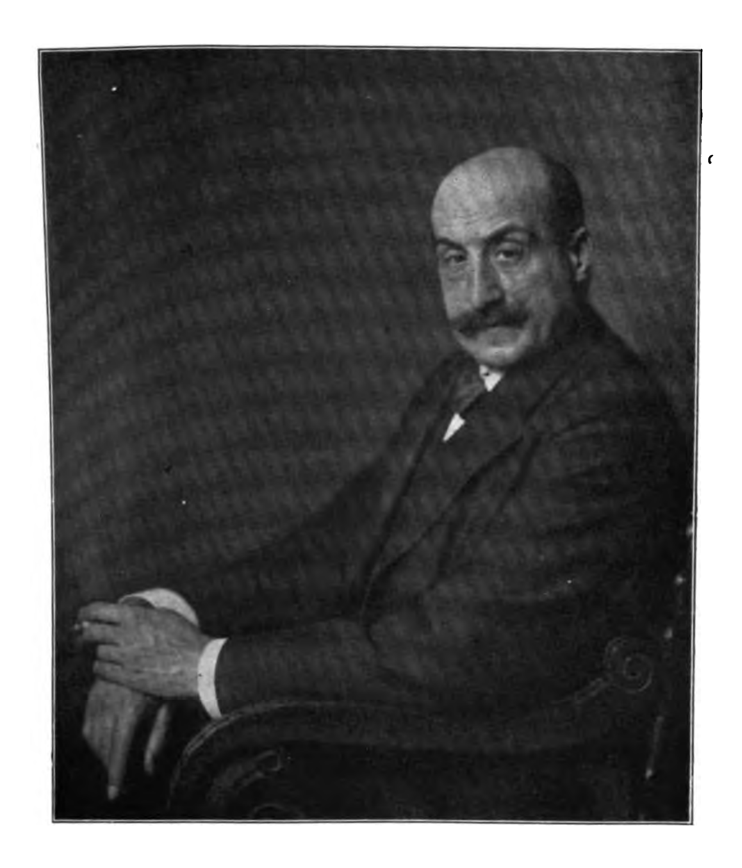
Derartige Leistungen sind als durchaus ästhetisch unlauter abzulehnen, mag die technische Geschicklichkeit des „Lichtkünstlers" auch noch so sehr die Bewunderung herausfordern. Man betrachte das Selbstbildnis Liebermanns neben der photographischen Aufnahme.

Obwohl die impressionistische Auffassung und Technik denkbar ungünstig für die Porträtaufgabe ist, wie in dem ersten Abschnitt bereits ausgeführt wurde, zeigt das Bild dennoch, weil es eben die

6 **Max Liebermann: Selbstbildnis**

(Florenz, Uffizien) (Phot. Photographische Gesellschaft, Berlin)





Nicola Perscheid:
Photographische Aufnahme von Max Liebermann

7

Wiedergabe einer künstlerischen Gesichtsvorstellung ist, eine Fülle ästhetischer Vorzüge. Alle charakteristischen Linien des Kopfes sind betont, Schädel, Augenbrauen, Nase usw. Der Bart ist zu einer einzigen Form und Dunkelheit zusammengenommen, die Augenhöhlen sind modelliert, das Kinn herausgeholt, die Hände, sowohl als Tonwie als Linienwerte dem Kopfe untergeordnet. Von Anordnungsunterschieden sehe ich ab, denn diese haben mit der unumgänglichen Andersartigkeit des Bildnisses der Photographie gegenüber nichts zu tun. Es mag sein, daß die Photographie mehr „objektive" individuelle Merkmale enthält, als das Porträt, also dem Originale ähnlicher ist, — sie deshalb diesem vorzuziehen oder höher zu bewerten, wäre der Standpunkt des Untersuchungsrichters, der für einen Steckbrief eine möglichst ähnliche Darstellung des betreffenden Menschen braucht.

Jeder Porträtist und jeder Nichtkünstler, der als Modell oder als Zuschauer einer Porträtsitzungsfolge beigewohnt hat, weiß, daß die Fähigkeit des Künstlers ähnlich zu malen während seiner Arbeit Schwankungen unterworfen scheint. So empfindet man im allgemeinen den Vorgang, während in Wirklichkeit die Fähigkeit des Künstlers, Ähnlichkeit zu leisten, die gleiche bleibt, wohl aber das subjektive Urteil des Betrachters über den vorhandenen Ähnlichkeitsgehalt sich mit den Phasen der Arbeit wandelt.[15])

So viele verschiedene Entwickelungsstadien das Bild durchmacht, so viele Wirkungszonen durchschreitet es, so oft verschwindet infolgedessen auch der Eindruck, den wir Ähnlichkeit nennen, und so oft muß er sich neu gestalten. Jedem Ausführungsgrade des Porträts: der Skizze, dem Zustande der Untermalung, dem halbvollendeten und dem abgeschlossenen Werke kommt ein ihm charakteristischer bestimmter Ähnlichkeitswert zu. Der psychologische Grund für diese bekannte Erscheinung liegt darin, daß auch unsere Ähnlichkeitserkenntnis nicht vom ersten bis zum letzten Pinselstrich des Malers an den nach Art und Zahl gleichen sinnlichen Bestimmtheiten sich orientiert, sondern bald auf linearen, bald auf koloristischen Elementen, einmal auf wenigen markanten Merkmalen, das anderemal auf der Gesamtheit aller Ausdrucksformen beruht.

So enthält die Porträtskizze ausschließlich die großen unterscheidenden Merkmale, die ausgeprägtesten Abweichungen des Modells von anderen Individuen.

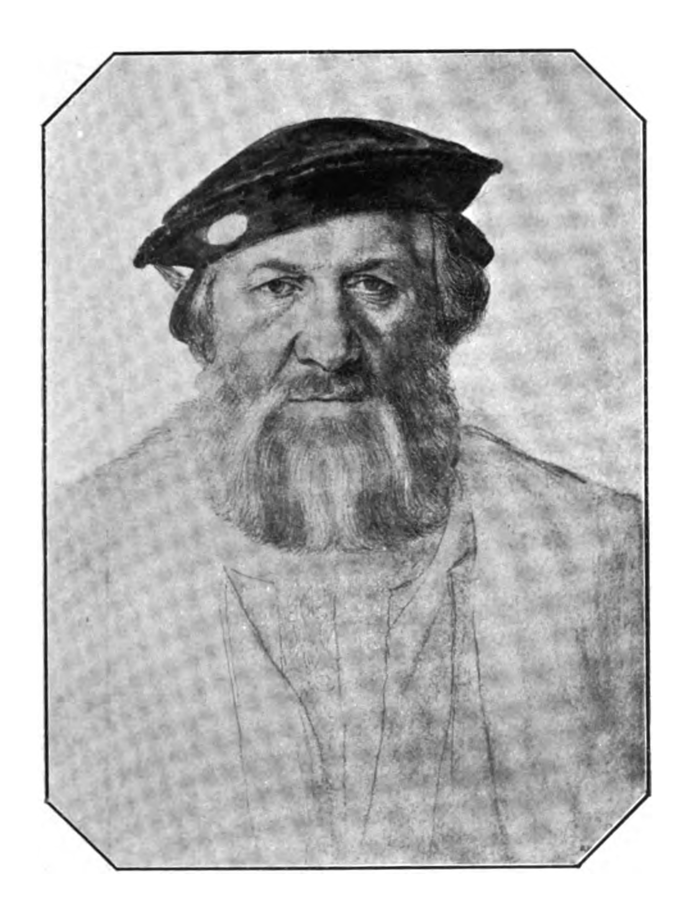
In seiner Gedächtnisrede auf Gainsborough hebt Reynolds als ein besonderes, ihm persönlich freilich nicht ganz sympathisches Charakteristikum der Porträts seines großen Genossen hervor: „Nun waren Gainsboroughs Porträts inbezug auf Ausführung oft nicht viel mehr als was gewöhnlich zur Untermalung gehört; aber da er immer den allgemeinen Eindruck oder das Ganze zusammen beachtete, habe ich mir oft vorgestellt, daß diese Unfertigkeit sogar zu der überraschenden Ähnlichkeit beitrüge, welche seine Porträts so bemerkenswert macht." Reynolds entschuldigt sich dieser „phantastischen Anschauung" wegen und gibt als Grund für die ihn befremdende Erscheinung die Selbsttätigkeit der Phantasie des Betrachters an, der das Fragmentarische eines solchen Porträts ergänzt „und für sich vielleicht befriedigender, wenn nicht gar genauer, als der Künstler es mit aller Sorgfalt nach Möglichkeit hätte tun können." Sicher beruht ein Teil des Reizes, den jede skizzenhafte Darstellung für uns besitzt, auf dieser Ergänzungsfähigkeit und Ergänzungsfreude unserer Einbildungskraft; die Lust an der angeregten eigenen Produktion verwächst mit den übrigen reproduktiven Faktoren.

Im Gegensatz zur Skizze, in der es auch geringen Begabungen gelingt, leicht einen gewissen Grad an Ähnlichkeit zu erreichen, muß die Ausführung die kennzeichnenden Grundverhältnisse umkleiden, teilweise sogar verdecken durch Einführung genereller, allen Individuen gemeinsamer Merkmale. Für den Künstler gilt es also trotz dieser das Bildnis verallgemeinernden Werte, die individuellen zu bewahren und ihnen die Hauptakzente zu lassen; das alte Künstlerwort, es sei das schwerste, aber auch notwendigste, in der Ausführung die Skizze zu bewahren, trifft auch hier zu; es ist schwerer, einen in der Skizze schon gefundenen und fixierten Ähnlichkeitsgrad nicht wieder verschwinden zu lassen, als ihn überhaupt zu treffen. Der Eindruck der Ähnlichkeit, den ein fertiges Porträt erweckt, beruht, mit der Skizze verglichen, auf seiner Übereinstimmung mit dem Original in differenzierteren Erscheinungselementen. „Ein Porträt" — schreibt Hegel — „kann sehr naturgetreu, von großem Fleiße der Ausführung und dennoch geistlos, eine Skizze dagegen, mit wenigen Zügen von einer Meisterhand hingeworfen, unendlich lebendig und von schlagender Wahrheit sein. Solch eine Skizze muß dann aber in den eigentlich bedeutenden, bezeichnenden Zügen das einfache, aber ganze Grundbild des Charakters



8 | **Hans Holbein d. J.: Sieur de Morette**

(Dresden, Gemäldegalerie) (Phot. Hanfstaengl)



Hans Holbein d. J.: Originalzeichnung zu „Sieur de Morette“ | **9**

(Dresden, Gemäldegalerie)

darstellen, das jene geistlose Ausführung und treue Natürlichkeit übertüncht und unscheinbar macht."

Durch das Hinzukommen farbiger Werte zu den rein linearen während der Ausführung werden freilich der Skizze gegenüber neue Ähnlichkeitsmöglichkeiten — in Haut und Haarfarbe — geschaffen. So wird die Erfahrung verständlich, daß man ein Porträt, das anfangs „getroffen" schien, während der Sitzungen scheinbar immer unähnlicher wurde, schließlich aber, wenn die anschauliche Erinnerung an die Skizze verblaßt ist, doch als ähnlich empfindet.

Betrachten wir nebeneinander Hans Holbeins d. J. Vorzeichnung zum Bilde des Morette (in Dresden) und dieses Porträt selbst, so drängt sich auch hier die Beobachtung auf, um wie viel klarer, vereinfachter und schärfer alle charakteristischen Züge in der Skizze herauskommen, wie hier der Grundriß des Kopfes vor uns liegt (Abb. 8 u. 9). Die Ausführung bringt wohl den bunten Reichtum der konkreten Wirklichkeit, die keine Abstraktion auf das Lineament kennt, schwächt aber doch die sozusagen zugespitzte Individualisiertheit des gezeichneten Kopfes ab. Diese Differenzen bleiben wirksam, in welchem historischen Verhältnis die Zeichnung zum Gemälde auch stehen mag. Selbst, wenn wir nicht eine Vorzeichnung Holbeins, sondern die Nachzeichnung von einer anderen Hand vor uns haben sollten, was man ja heutzutage nie wissen kann. Der Eindruck, den wir in beiden Fällen von dem gezeichneten Blatte empfangen, beruht auf der Liniensprache, unabhängig davon, ob der wirkliche oder der gemalte Kopf in sie transponiert worden ist.

Wie gefährlich und unfruchtbar für das ästhetische Verständnis es ist, mit dem Begriff der Porträtähnlichkeit zu operieren, haben die bisherigen Ausführungen zu zeigen versucht; die Künstler selber sind aber noch nicht zu Worte gekommen. Im Verhältnis zur Wichtigkeit der Ähnlichkeitsfrage, die stets im Mittelpunkt der Diskussion über das Porträt gestanden hat, gibt es nur wenige Äußerungen von künstlerischer Seite.

Vasari sieht in der Fähigkeit des Bildnismalers, nicht nur „schöne", sondern auch ähnliche Porträts zu schaffen, die einzige Rechtfertigung der Porträtmalerei als Bildgattung der großen Malerei gegenüber. „Um die Wahrheit zu sagen: wer Porträts malt, muß sich befleißigen, ohne auf die Anforderungen zu achten, die man an eine vollkommene Gestalt stellt (!), daß sie den Dargestellten ähnele; wenn sie aber ähnlich

und zugleich schön sind, dann sind sie, darf man sagen, erlesene Kunstwerke und ihre Meister ganz ausgezeichnet."

Im allgemeinen liegt es den Künstlern fern, sich über einen außerkünstlerischen Wert zu äußern, der sich nur leisten läßt unter Aufgabe eines Stückes der eigenen Individualität und gewisser rein artistischer Intentionen, der ferner nur für eine beschränkte Zahl von Betrachtern und eine beschränkte Zeit existiert.

Hundert Jahre nach dem Entstehen eines Bildnisses wird die Frage nach seinem Ähnlichkeitsgehalt schon sehr selten gestellt und ist exakt kaum noch zu beantworten, während die eigentlich künstlerischen Werte ihre Geltung behalten haben. Das ist die Ansicht des Künstlers, und aus ihr heraus sind seine Worte zu verstehen.

Der jüngere Richardson war in Italien gewesen, hatte von dort eine Fülle von Notizen über italienische Kunstwerke mitgebracht und die Überzeugung: „Der Vorzug der Italiener und der Alten besteht darin, daß sie der alltäglichen Natur nicht sklavisch nachgingen; sie haben sie auf eine höhere Stufe erhoben, haben sie verbessert, oder wenigstens haben sie stets die beste Auswahl aus dieser Natur getroffen." Diesen Maßstab legten Vater und Sohn nun auch an die Porträtmalerei und so mußten sie jegliche „ressemblance fade et insipide" verbannen. Das Atelier des Porträtmalers sollte sein „wie das Paradies vor dem Sündenfall", ein Ort, aus dem alle wilden Leidenschaften verbannt sind. Nicht unwahr zu werden, ist des Porträtisten Aufgabe, wohl aber die vorhandenen sinnlichen und seelischen Elemente zu steigern, den Klugen noch klüger, den Tapferen noch tapferer zu machen und jede bescheidene Durchschnittsfrau als einen Engel an Liebe und Güte darzustellen.

Trotz des starken Einflusses, den Reynolds durch die Theorie der Richardsons erfuhr, dachte er nüchterner und psychologischer. „Reiz und Ähnlichkeit liegt mehr im Erfassen des allgemeinen Charakters als in der peinlichen Nachbildung jedes einzelnen Zuges", das betonte er wiederholt und sprach damit keine vorgefaßte Meinung, sondern eine Erfahrung aus der Porträtwerkstatt aus; in seinem eigenen Atelier und in dem Gainsboroughs hatte er sich von der Wahrheit dieses Satzes überzeugen können.

In der Ablehnung der strikten Ähnlichkeitsforderung sind sich die Bildnismaler so einig, daß eine Zusammenstellung leidenschaftlich

erregter Künstleraussprüche sich erübrigt. Nur drei Zeugen sollen gehört werden. In ihren „Ratschlägen für die Bildnismalerei" mahnt Vigée le Brun eine junge Kollegin: „Regen Sie sich nicht auf, wenn einige Leute in Ihren Bildnissen keine Ähnlichkeit finden; es gibt eine große Anzahl Menschen, die überhaupt nicht sehen können."

Watts behauptet kurz und kühn: „Ein Bildnis braucht überhaupt nicht ähnlich zu sein."

Der Amerikaner H. Hunt ist weniger extrem. „Töten Sie Ihre Arbeit nicht" — so lehrte er seine Schüler — „durch absolute Ähnlichkeit. Das ist's, was den Künstler umbringt, dieses »für die Familie malen müssen«, die alles »genau ebenso« haben will, — und, wenn Sie so weit sind, dann finden sich immer zwanzig, die wieder etwas anderes wollen", — und „Das Bestehen auf absoluter Ähnlichkeit erniedrigt die Kunst."

Von sonstigen theoretischen Beiträgen zum Problem der Porträtähnlichkeit ist mir nur der Artikel in der Bibliothek der schönen Wissenschaften vom Jahre 1762 bekannt: „Von den verschiedenen Urteilen über die Ähnlichkeit der Bildnisse von Herrn C. aus dem Französischen." Unter diesem vielversprechenden Titel birgt sich ein sehr unzulänglicher Versuch, zwischen den Forderungen der Künstler und denen der Laien zu vermitteln und beide Standpunkte psychologisch zu verstehen. Da heißt es: „Die Künstler betrachten ein Bildnis nicht bloß als die Nachahmung einer gewissen Person, sondern auch als ein Gemälde, das für die Ewigkeit bestimmt ist und sprechen im voraus ihr Urteil darüber." Was der Künstler unter Ähnlichkeit versteht, wird dann dahin definiert: „Die Ähnlichkeit ist ein wesentlicher Teil von der Kunst eines Porträts, nach der Meinung der Künstler, wenn sie die Wirkung einer richtigen Zeichnung und einer schönen Nachahmung der Natur in allen Aussichten ist." Im Gegensatz zu der „korrekten" Ähnlichkeit, die der Künstler zu erreichen strebt, steht der Laienwunsch nach „gelehrter" Ähnlichkeit. Es wird betont, daß man den Porträtisten am wenigsten das Ältermachen verzeiht, welcher Gefahr am ehesten die Kleinmaler verfallen. Die Beurteilung des Porträtisten soll sich an seine „Bildnisse von Mannspersonen" halten; „denn hier ist zu vermuten, daß sie die genaueste Wahrheit verlangen." Ähnlichkeit fordern mit Recht nur Auftraggeber und Bekannte des Modells, aber diejenigen, „die es nicht rühret, werden das Gemälde nach dem

verschiedenen Grade von Kenntnissen in den Teilen der Kunst beurteilen.“ Neben solchen Gemeinplätzen steht aber ein Satz in diesem Artikel, der deshalb interessant ist, weil er fast wörtlich wiederholt in der ebenfalls 1762 erschienenen und schon einmal erwähnten Akademierede Josefs von Sonnenfels vorkommt: „Nichts ist gemeiner und leichter als diese grobe Ähnlichkeit; sie gelingt sogar desto leichter, je unwissender und weniger zerstreut man durch das Nachdenken auf wesentliche Schönheiten der Kunst ist.“ Dem Inhalte nach geht dieser Gedanke vielleicht über den Umweg einer französischen Quelle des Herrn C. und Sonnenfels auf den alten viel gelesenen Armenini zurück, in dessen Buche „de veri precetti della pittura“ es heißt: „Warum große Maler die Ähnlichkeit weniger treffen als die mittelmäßigen. Antwort: Weil letztere geduldiger seien, die Wirklichkeit ganz wiederzugeben, während hierbei die Großen allzuviel auszustehen haben, ehe sie gewöhnt sind, in ihrer Arbeit meisterlich, von leichter Pinselführung und rasch zu sein.“

Es ist hier einem weit verbreiteten, das Verhältnis des Künstlers zum Modell betreffenden Mißverständnis zu begegnen. Man sagt: die Ähnlichkeitsbemühungen des Künstlers finden von vornherein eine natürliche Schranke in bestimmten Beziehungen, die ihn mit seinem Auftraggeber verbinden. Und als solche Bedingungen, unter denen es überhaupt nur möglich ist, ähnliche Porträts zu malen, werden genannt: erstens ein gewisser Grad seelischer und geistiger Verwandtschaft zwischen Künstler und Modell, und zweitens: der persönliche Kontakt des Malers mit dem Modell. Beide Behauptungen scheinen mir in der umfänglichen Bedeutung, die ihnen zugeschrieben wird, psychologisch unhaltbar.

Der Künstler kann, so sagt Lessing, „nicht mehr in einen Kopf hineinlegen, als er in seinem eigenen hat“ und Delacroix klagt: daß „ein dummes Modell uns dumm macht.“ Im alten Wandsbeker Boten steht der Vers von Matthias Claudius:

Der Maler, der den Sokrates gemalt hatte:
Sonst treff ich alle. Sagt mir an:
Warum nicht auch den einen?
Antwort:
Sei erst wie er ein großer Mann,
Sonst male nur die kleinen.

Hier ist die Forderung der Kongenialität des Künstlers mit dem Modell am schärfsten formuliert, dieses Beispiel zeigt aber auch, zu welchen ungeheuerlichen Folgerungen das Zu-Ende-denken dieses Gedankens führen muß. Niemand wird im Ernst behaupten, daß David, der Napoleon, oder Lenbach, der Bismarck gemalt hat, als Potenzen sich mit ihren Modellen messen können. So schön es wäre, wenn Rembrandt Shakespeare gemalt, Michelangelo einen Dante-Kopf, Dürer Luther porträtiert hätte, so würden diese Bilder nicht deshalb ausgezeichnete Porträts sein, weil ihre Schöpfer gleich „große Männer", sondern weil sie große Maler waren. Augen muß der Porträtist im Kopfe haben, besser sehen, nicht besser verstehen als andere muß er sein Modell. Die menschliche Kongenialität hat sehr wenig mit der künstlerischen Feinfühligkeit, Divinationsgabe und Darstellungskraft zu tun. Wir sehen die Aufgaben: die großen Persönlichkeiten der Menschheit darzustellen, befriedigend nur von wenigen Künstlern gelöst, und begehen den Fehler, aus dieser durch die Schwierigkeit des Problems genügend erklärten Tatsache zu schließen, daß der Porträtist dem Porträtierten in außerkünstlerischen Beziehungen ebenbürtig sein muß, denn in künstlerischer könnte er es ja nur sein, wenn es sich um Malerbildnisse handelte. Weshalb sich die verkehrte Ansicht in Künstlerkreisen einer so großen Beliebtheit erfreut, ist leicht einzusehen. Wenn einem bedeutenden Maler das Porträt einer bedeutenden Persönlichkeit gelungen ist, so ist es für seinen Stolz ein schmeichelhafter Gedanke, den Schluß auf seine eigene Größe ziehen zu dürfen. Andererseits findet eine schwache künstlerische Begabung, wenn sie auch bei den Bildnissen großer Männer entgleist, Trost darin, daß diese Klasse von Modellen sozusagen mißglücken mußte, weil ihre Individualität der eigenen zu fern liegt. Der Porträtbildhauer K. Begas ist sich wohl gar nicht bewußt, welches Selbstlob er dem Menschen Begas spendet, wenn er schreibt: „Der Künstler, der nach der Natur einen bedeutenden Kopf malt oder meißelt und nicht die geistige (!) Begabung seines Modelles besitzt, wird, da er nicht imstande ist, dessen Bedeutung zu erfassen, wohl die Formen, aber nicht den Geist seines Modelles zum Ausdruck bringen können. Er spielt gewissermaßen nur die Noten, ohne die Musik zu verstehen." Der Rückschluß von den Werken dieses Bildhauers, die wirklich nur „die Formen, nicht aber den Geist" seiner berühmten

Modelle zeigen, auf ihren Schöpfer ist nach diesem Geständnis wohl erlaubt.

Einen so durchaus kunstfremden Gedanken, wie der diskutierte einer ist, würde man z. B. der Poesie gegenüber nie aussprechen. Shakespeare war nicht Cäsar und Antonius, Hamlet und Othello, Lear und Richard III. aber er schuf sie. Die bekannte Tatsache, daß es jungen Dichtern gelingt, Individualitäten darzustellen, deren Bedeutung sie als Menschen sicher nicht gewachsen sind, hat Goethe mit dem Gesetz einer Antizipation der Erfahrungen des Lebens durch die dichterische Einbildungskraft erklärt. Für den Maler, der aller Innerlichkeit seiner Gestalten einzig auf dem Wege über ihre Äußerlichkeit habhaft wird, kann es sich nur darum handeln, die Sichtbarkeit eines Menschen zu so klarer, überzeugender und von allen Nebensächlichkeiten gereinigten Anschauung zu bringen, daß ihr Anblick im Betrachter die gesamte Gefühls- und Vorstellungsmasse flüssig macht, die das Leben um den Kern dieser Persönlichkeit kristallisieren ließ. Die Kraft der künstlerischen intuitiven Erkenntnis und Belebung ist es, die sich gleichmäßig bewährt der Anschaulichkeit eines Genies, wie eines Idioten gegenüber. Will man daraus, daß Velasquez den König Philipp II. nicht ähnlicher und überzeugender darstellte, als die Kretins und Hofzwerge, wirklich folgern, daß er ein gleich „großer", aber auch ein gleich kleiner Mann, ebenso „geistig" begabt, als geistig verkommen war?

Das Gleiche gilt von der zweiten, im engen Zusammenhang mit der ersten stehenden Behauptung, ein seelischer Kontakt zwischen Künstler und Auftraggeber ermöglichte erst die ähnliche Porträtdarstellung.

Ein van Dyck und Tizian, Rembrandt und Rubens, Reynolds oder Gainsborough hatten in den seltensten Fällen Zeit, mit ihren Modellen „seelisch Fühlung" zu nehmen, sie sahen und malten, und deshalb „verstanden" sie auch. Es ist vielleicht kein Zufall, daß es Porträtisten mittlerer Qualität sind und zwar solche mit vorwiegend literarischen Prätensionen, die den Satz von der Notwendigkeit einer von Seele zu Seele gehenden Kenntnis des Modells immer wiederholen; die Großen wissen nur von einer Beziehung von Auge zu Auge. Wer als Maler neben und über die sichtbaren Tatsachen hinaus noch etwas sucht, wer nicht davon durchdrungen ist, daß ihm und dem Betrachter

in der höchsten Anschaulichkeit des Modells auch der höchste Grad an Seelenhaftigkeit ausgeliefert wird, muß glauben, aus der Kenntnis der „unsichtbaren" Werte des Menschen etwas für die Darstellung der sichtbaren zu gewinnen. Was wir an anderer Stelle über die relative Unbrauchbarkeit physiognomischer Erkenntnisse für den schaffenden Künstler gesagt haben, wäre hier zu wiederholen.

Um hinter die Seele seiner Auftraggeber zu kommen, hält es Watts für wichtiger, die Werke seiner Modelle zu lesen, sie anzuhören, ihr Inneres sich offenbaren zu lassen, als sie sich von außen anzusehen. Er sucht das „zweite", das „geistige" Gesicht hinter dem ersten, dem leiblichen zu entdecken. Die Ansicht vieler gleichgesinnter Bildnismaler spricht Herkomer aus mit den Worten: „Vor allem finde ich es nötig, daß ich einen Menschen kenne, ehe ich auch nur zu der geringsten Studie für sein Bildnis bereit bin. Das Bild soll unter dem Lichte entstehen, welches von der persönlichen Sympathie ausgeht." Als Rafael Mengs von seinem sächsischen Landesherren Schmeicheleien über das Bild des Annibale, seines Freundes und Entdeckers zu hören bekam, antwortete er: „Ja, Sire, der Freund ist darin, etwas, das Könige nicht kennen." Ob der König, seine Vertrautheit mit Freundschaftsgefühlen einmal angenommen, mehr in dem Porträt gesehen hätte, als er ohne diese Gefühlskenntnis sah?

Mit gleichem Recht oder vielmehr Unrecht kann man vom Porträtisten verlangen, daß er statt persönlicher Sympathie, lebhafte Antipathie dem Modell gegenüber empfinde, — hat doch der Haß ein schärferes Auge als die Liebe! Goyas meisterhafte Porträts der Bourbonen, die gesamte Porträtkarikatur, wären als Beispiele heranzuziehen und würden ebenso schlagend diesen Satz beweisen, wie die mit Augen der Liebe gesehenen Familienbilder der Künstler jener ersten.

Statt zu fragen, in welchem Umfange der Gefühlsanteil des Künstlers an seinem Modell das künstlerische Schaffen fördert, sollte untersucht werden, wie weit das persönlich-menschliche Verhältnis des Porträtisten zum Porträtierten die Reinheit der Gesichtsvorstellung des Künstlers trübt. Das Sehen des Künstlers unterscheidet sich ja von dem des Nichtkünstlers gerade dadurch, daß es gefühlskälter ist, — und man darf wohl auf eine gleiche Beziehung zwischen Gefühl und Schaffensfähigkeit in einem anderen Berufe hinweisen; selbst bedeutende Anatomen überlassen Operationen an ihren nächsten Angehörigen

anderen Ärzten, weil sie von der „persönlichen Sympathie“ eine Hemmung der als solcher stets neutralen Arbeit an dem betreffenden Objekt fürchten.

Als Resultat unserer Betrachtung finden wir also: Was seine Fähigkeit, Ähnlichkeit im Porträt zu geben, anlangt, ist der Künstler einerseits freier, andererseits gebundener, als er glaubt. Freier insofern, als seine auf Ähnlichkeit abzielenden Intentionen keine Schranke in seinem Verhältnis zum Modell finden, gebundener darin, daß aller Wille, dem Original auf anderem als auf optischem Wege nahe zu kommen, vergeblich ist, geistige Potenz und intime Kenntnis des Menschen bringen ihn seinem Ziele um keinen Schritt näher — alles gewinnen und alles verlieren kann der Künstler nur auf einem Wege, auf seinem eigenen, auf dem der Kunst.

4. Abbild und Bildnis

Mit dem Nachweise, daß das Prinzip der Ähnlichkeit weder für den Bildbetrachter noch für den Bildschöpfer das die Porträtgestaltung beherrschende Prinzip ist, wird die Frage noch nicht beantwortet: unter welchen psychologischen und sachlichen Voraussetzungen das jenseit von ähnlich und unähnlich stehende eindrucksvolle Bildnis zustande kommt, und welche positiven ästhetischen Werte es besitzt.

Ein tiefgehender Unterschied zwischen der Wirkung eines in erster Linie als mehr oder weniger ähnliches Ebenbild empfundenen Porträts und der eines anderen Porträts, in dem sich der typische Kern einer individuellen Seelenhaftigkeit offenbart, ist aus dem ästhetischen Erleben unmittelbar bekannt.

Wir bezeichnen, einzig des leichteren Auseinanderhaltens wegen, die der ersten Wirkungssphäre angehörenden Porträts als „Abbilder“, solche der zweiten Kategorie als „Bildnisse“ und entsprechend die Gesamtheit künstlerischer Grundsätze und Darstellungsmethoden, unter denen das Abbild entsteht, als das abbildmäßige Prinzip, und wir verstehen andererseits unter dem bildmäßigen Prinzip die Auffassungsweisen, die zur Porträtform des Bildnisses führen.

Die eigentümliche Verschiedenartigkeit der Wirkung eines Abbildes und eines Bildnisses auf den unbefangenen Betrachter läßt sich vielleicht so kennzeichnen: Dort gibt das Kunstwerk Empfindungs-

und Anschauungsfragmente, deren Resultat ein mit ebenbildmäßiger Treue wiedergegebener Ausschnitt aus der Existenz einer Individualität ist, hier fühlen wir im Niederschlage unzähliger Eindrücke und Erfahrungen die Summe eines menschlichen Daseins, den Fond einer Persönlichkeit.

Hebbel unterscheidet einmal, und hat dabei natürlich nur das Drama im Auge:

„Erste Stufe künstlerischer Wirkung: es kann so sein!
Zweite Stufe künstlerischer Wirkung: es ist!
Dritte Stufe künstlerischer Wirkung: es muß so sein!"

Diese Folge immer überzeugender, unwidersprechlicher werdender Eindrücke können wir auch Porträts gegenüber wahrnehmen. Das Abbild läßt die Empfindung der Möglichkeit und, falls das Modell uns bekannt ist, die der Tatsächlichkeit in uns wach werden, allein aber dem Bildnis kommt der Charakter der Notwendigkeit zu.

Die ästhetische Höherwertung dieser Porträtform wird zwar gerechtfertigt durch die Unmittelbarkeit des Urteils im Betrachtenden, verstanden aber erst, wenn das Bildnis als Produkt eines der Anschauung natürlich entwachsenen künstlerischen Vorstellungs- und Schaffensprozesses erwiesen wird, nicht aber als das irrationale Resultat einer willkürlichen Abweichung vom Naturvorbilde. Die Frage lautet also: Wie gelangt der Künstler am abbildmäßigen Prinzip vorbei oder darüber hinaus zur bildmäßigen Auffassungs- und Darstellungsweise?

Es ist eine bekannte Erfahrung, die man immer wieder macht, wenn man die verschiedenen Abwandlungen eines bildnerischen Vorwurfes bei mehreren Künstlern oder im „œuvre" eines einzigen miteinander vergleicht: Formale Klärungen bedeuten zugleich sachliche Verdeutlichungen, je sehbarer ein Bild im Laufe der künstlerischen Arbeit an ihm wird, um so faßbarer wird es auch. Da alle und jede künstlerische Wirkung an die sinnlichen, anschaulichen Daten gebunden ist, die das Kunstwerk wirklich hergibt, bringt jede Formverschiebung notwendig eine Modifizierung auch des „Stofflichen", des Gehaltes mit sich, — und andererseits kann jede Arbeit am Gehalt zur Wirkung gelangen, sichtbar gemacht werden einzig dadurch, daß seine sinnliche Offenbarung, die Form, irgendwie verwandelt wird. Der Maler kann also auf einem doppelten Wege zum Ziele einer bestimmten inhaltlichen Bildwirkung gelangen.

Erstens: er denkt rein sachlich; die Eigenart der Sache bedingt eine bestimmte Formgebung als ihren deckendsten Ausdruck, — zweitens: er denkt vorwiegend formal; die Sehbarkeit seines Werkes verlangt bestimmte Korrekturen, und mit ihnen stellt sich die Läuterung nach der sachlichen Seite hin ein, dem Künstler selbst vielleicht gar nicht zum Bewußtsein kommend. Ich glaube, die Mehrzahl der bildenden Künstler gehört dem zweiten Typus an, schafft aus den Forderungen der Form, der Techniken und Materialien heraus und erhält sozusagen als Nebenprodukt die stofflichen Werte. Die Seelenhaftigkeit eines Porträts, die uns ergreift und als das erstrebte Ziel der künstlerischen Leistung erscheint, spricht zu dem Maler vielleicht viel weniger als die Anschaulichkeit, an die sie gebunden und aus der sie einzig zu schöpfen ist.

Als einen den eigentümlichen Wirkungscharakter des Bildnisses ausmachenden Wert bezeichneten wir die Darstellung seelischer Typen in Bildnissen gegenüber der abbildmäßigen Wiedergabe eines psychischen Sonderfalles. Jede Vorstellung von typischem Gepräge kann eine zweifache Wurzel haben: sie kann Resultat einer „negativen" Anschauungs-, wie einer negativen Denkweise sein. Auf beiden Wegen läßt sich durch Standpunktsveränderungen dem Vorstellungsobjekt gegenüber die individuelle zur allgemeingültigen Vorstellung entwickeln. Die Frage der Typisierung ist eine Frage des seelischen oder räumlichen Abstandes von den Dingen. Die gleiche Wirkung ist dort eine Folge der räumlichen, hier der zeitlichen Distanz: Das Übersehen und Nichtmehr-erkennen-können der individuellen Einzelheiten führt ebenso sicher zum Typus, wie das Vergessen und Nichtmehr-erinnern-können. Wie sich das räumliche Fernbild aus dem räumlichen Nahbild, so entwickelt sich auch das zeitliche Fernbild-Erinnerungsbild aus dem zeitlichen Nahbild-Wahrnehmungsbild.[16])

Diese allgemein gültige psychologische Erfahrung läßt sich für unseren Sonderfall der Porträtdarstellung so verwerten: Da die spezifische Bildniswirkung auf gewissen assoziativkräftigen Elementen beruht, deren Wahrnehmung im Betrachter die Vorstellung einer typischen Seelenhaftigkeit auslöst, ist es die Aufgabe der künstlerischen Tätigkeit, durch Analyse des gesamten Wirklichkeitsmateriales diese Züge mit erhöhter Reproduktionstendenz herauszufinden und als Träger der Darstellung zu gebrauchen. Der Künstler wird ihrer habhaft

mit Hilfe einer räumlichen oder einer zeitlichen Abstandnahme vom Modell. Das heißt für den Maler: eine Entwickelung der individuellen zur typischen Anschaulichkeit; er nimmt also, welchen Weg er auch einschlägt, einen rein formalen Läuterungsprozeß vor. Es ist wichtig, dies Moment zu betonen, einmal, weil, wie schon erwähnt, die künstlerische Arbeit sich leichter formal als sachlich klärend betätigt, andererseits deshalb, weil ein bildmäßiges Schaffen auf Grund sachlicher Forderungen nur für die seltenen Fälle in Betracht kommen kann, in denen der Porträtist für die Erkenntnis und Wiedergabe der Seelenhaftigkeit seines Modelles nicht auf dessen reine Anschaulichkeit angewiesen ist, sondern seine außerkünstlerische Erfahrung mit zu Rate zieht. Von Eltern, Geschwistern, von der Frau ein Bildnis zu malen, gelingt dem Künstler im allgemeinen sehr viel eher, als das Porträt eines menschlich ihm Fernstehenden in die Bildnissphäre zu erheben. Es muß aber möglich sein, auch ohne „Liebe" und Freundschaft und ohne die Hilfsquelle einer lebenslangen Bekanntschaft, über das Abbildmäßige bei jedem Modell hinauszukommen, ruht doch des Künstlers Aufgabe und ihre Lösung niemals hinter der Erscheinung, sondern stets in ihr.

Aus der Praxis der großen Maler ist es bekannt, daß sie sich beider gekennzeichneter Mittel, ein optisches und ein seelisches Fernbild zu erhalten, bedient haben.

Durch ein beständiges Abstandnehmen vom Modell und von der Leinwand versucht der Künstler Distanz von der Erscheinung zu bewahren und stets einen Überblick über die Gesamtheit der anschaulichen und damit auch über die in ihnen geoffenbarten seelischen Elemente zu behalten. Weil er einer gewissen räumlichen Entfernung bedurft hatte, um eine gereinigte Vorstellung des Naturvorbildes zu gewinnen und im Kunstwerke den Eindruck von diesem Standpunkte zu fixieren, bestimmte Leonardo auch für den Bildbetrachter den Abstand von der Tafel als ihre dreifache, Boecklin als ihre doppelte Länge. Von Gainsborough wissen wir: er brauchte Pinsel mit sechs Fuß langen Stielen um nicht in die Gefahr zu kommen, ein Nahbild wiederzugeben. Auch Liebermann stellt sich weit entfernt von seinem Modelle auf, fixiert und stürzt dann plötzlich an die Leinwand, um ein Betrachtungsergebnis mit dem Pinsel hinzuschreiben und dann sofort wieder sich auf seinen Anstand zurückzuziehen.

Das Wunder der Porträtkunst zeigt sich eben darin, daß durch solche scheinbar ausschließlich auf Technisches und Formales abzielende Arbeitsweisen nicht nur formale Werte, sondern die unlösbar an sie gebundenen seelischen Werte geschaffen werden, Ergebnisse, zu denen der Nichtkünstler nur auf dem Wege der außeranschaulichen Erkenntnis, mit Hilfe psychologischer Erfahrung kommt. Dem Auge des Malers wird geschenkt, was das Wissen des Laien erobern muß.

Die Wirkung des Raumes kann ersetzt und ergänzt werden durch die Zeit. Das Gedächtnis siebt die Dinge, und nur die wesentlichen bleiben zurück, und diese allein sind es auch wert, dargestellt zu werden, weil sie die Träger der künstlerischen Wirkung sein werden. Das Vergessene ist das Wirkungslose, das Behaltene wirkt; dies ist Boecklins Theorie.[17]) Wie er in seiner riesigen Atelierscheune die räumliche Entfernung zwischen sich und die Leinwand legte, so schob er die Zeit zwischen das Naturerlebnis und die künstlerische Tätigkeit. Er machte keine Studien vor der Natur, sondern lernte die sichtbare Welt mit den Augen auswendig, um es dem Gedächtnis zu überlassen, eine Auslese auf das Behaltens- und deshalb Darstellenswerte hin zu treffen. Boecklins Erfahrung, daß die behaltenen Elemente ausschließlich die für die Wirkung entscheidenden sind, findet ihre Bestätigung in einer bekannten psychologischen Tatsache. Die Auswahl, die das Gedächtnis gleichsam unter dem Vorstellungsmaterial trifft, kennzeichnet sich dadurch, daß behalten werden: die häufig wiederkehrenden, die schon vorhandenen Vorstellungen entsprechenden und die stark gefühlsbetonten Vorstellungen. Die zeitlichen Fernbilder tragen also mit anderen Worten das Gepräge typischer Vorstellungen in unserem Sinne, kommen daher gleich den räumlichen Fernbildern einzig und allein für eine typisierende Kunst in Betracht.

Zwei Grundmöglichkeiten, sich schöpferisch mit der Welt auseinanderzusetzen, gibt es für den bildenden Künstler. Er schafft aus der unmittelbaren Anschauung heraus oder mit einem auf Grund früherer Erlebnisse intellektuell verarbeiteten Anschauungsmaterial, also aus der Vorstellung heraus. Hierbei ist freilich zu bedenken, daß alle künstlerische Vorstellungskraft erwachsen ist aus einer außerordentlichen Wahrnehmungskraft. Wer nicht viel gesehen hat, behält auch nicht viel. So kommen wir zu den Gegensatztypen einer Nachahmungs- und einer Erinnerungskunst, allgemein gültige

Differenzen, die sich auf dem Sondergebiete der Porträtmalerei eben als die Kunst des Abbildes hier, des Bildnisses dort darstellen.

Vergleichen wir nun noch einmal Abbild und Bildnis auf ihre Wirkung hin miteinander, so kommen wir zu folgenden Bestimmungen:

Das Abbild will als die objektive Wiedergabe eines Ausschnittes aus der Wirklichkeit erkannt werden. Ihm gegenüber wird die Frage nach der Ähnlichkeit mit dem Vorbilde laut. Mit ihrer Beantwortung ist aber auch alles ausgesprochen, was sich über das Porträt als Darstellung einer Individualität sagen läßt.

Die Werte der Bildlichkeit, das Mehr oder Weniger an malerisch dekorativer Wirkung, das dem Abbilde eignet, kommt hier nicht in Betracht. Das Bildnis jedoch scheint uns völlig jenseit der Wirklichkeit des Lebens rein in der Sphäre künstlerischer Wahrheit zu existieren, wir fragen nicht nach ähnlich oder unähnlich, weil die Antwort das Wesentliche der Bildniswirkung gar nicht berühren würde. Statt des Porträtgehaltes wird hier ein Lebensgehalt ausgeliefert, der freilich nur in dieser individuellen Wirklichkeitsform erscheint, aber außerhalb ihrer Grenzen überindividuelle Gültigkeit besitzt.

Der Umstand, daß das Abbild zustande kommt auf Grund eines Wahrnehmungsbildes, also eines zeitlichen Nahbildes, das Bildnis dagegen auf Erinnerungsvorstellungen, d. h. zeitlichen Fernbildern beruht, erklärt eine weitere Wirkungsdifferenz. Die Wirkungen beider Porträtkategorien verhalten sich zueinander wie der Eindruck, den wir vom Gesicht eines Menschen empfangen, solange er uns nur „oberflächlich" bekannt ist, sich verhält zu dem Eindruck desselben Gesichtes, nachdem aus der Bekanntschaft eine vertraute und „erfahrene" Persönlichkeit geworden ist.

Die Veränderungen, die wir im Gesicht eines Menschen im Laufe unseres intimen Verkehrs mit ihm zu bemerken glauben, beruhen ja nicht auf Wandlungen objektiver Merkmale, sondern sind einzig in unserem subjektiv veränderten Verhältnis zum Träger des Gesichts begründet. Wir „sehen" nicht mehr das Wahrnehmungsbild, sondern das durch Gefühle, Urteile usw. gewandelte Bild der Erinnerungsvorstellungen.

Es wurde gezeigt, wie der Künstler auf rein formalem Wege zur Darstellung des Typischen im Charakter seines Vorbildes gelangen kann. Diese natürliche Entwickelung der Modellvorstellung hat nichts

zu tun mit einem Idealisieren des Vorbildes nach einem vorgefaßten Begriff. Das Arbeiten nach dem bildnismäßigen Prinzip — mag es nun auf der Linie des lokalen oder des psychischen Abstandnehmens sich bewegen — unterbricht nirgends den Kontakt des Künstlers mit dem Modell. Das Bildnis ist so gut ein Beobachtungs- und Anschauungsprodukt wie das Abbild, an keiner Stelle setzt ein Modifizieren des Gegebenen nach außerkünstlerischen Grundsätzen ein. Daß es überhaupt möglich ist, Seelisches künstlerisch darzustellen, ohne als Künstler sozusagen das Material dazu aus Seelischem zu nehmen, also ohne Vermittelung psycho-physiognomischer Kenntnisse und ohne aus der Quelle des Wissens um die Seele des Modells zu schöpfen, dieses Wunder erfährt seine Bestätigung durch folgende ergänzende Überlegung.

Der bildende Künstler, und in geringerem Maße jeder Mensch, ist imstande, den umgekehrten Weg des Bildnismalers zu gehen, nämlich aus einem beliebigen Typus ohne jeden individuellen Bezug, ja, aus einem abstrakten Gesichtsschema durch Schiebungen der formalen Elemente ein individuell-gültiges, d. h. für uns das überzeugende Gepräge einer individuellen Bildung tragendes Gesicht zu gewinnen. Die eigentümliche Tatsache, daß der Eindruck der Individualität während der künstlerischen Arbeit an einem „erfundenen" Objekt plötzlich auftaucht, daß man durch immer engeres Aneinanderanschließen und Aufeinanderbeziehen anschaulicher Daten eine Individualität gleichsam einkreist, ist jedem Zeichner bekannt. Die plötzlich gewonnene Einheit der Züge bringt unmittelbar eine Seele, die Seele dieser Formen mit sich. In dieser Erfahrung liegt der einzige Beweis dafür, daß die Seelenhaftigkeit eines Gesichtes in seiner spezifischen Anschaulichkeit enthalten, mit ihr wandelbar, läuterbar wie zerstörbar ist.

So ist es die Fähigkeit und der „Zweck" der bildenden Kunst, das verworrene Bild eines Individuums, wie es uns die unmittelbare Wirklichkeit des Lebens zeigt, auf seinen sichtbaren Sinn hin zu interpretieren. Der Künstler läutert durch sein völlig einheitliches Tun die Wirklichkeit zur Wahrheit, durch seine Klärung der Anschaulichkeit überzeugt er von der Gesetzlichkeit und der Notwendigkeit einer Erscheinung. Die Kunst läßt Werte sichtbar werden, die das Leben niemals hergibt, die unser Aufklärungsbedürfnis aber von ihm fordert. Und diese Werte sind es, die als lusterregende im Betrachter mit den

übrigen Faktoren des ästhetischen Genusses verwachsen. Das Maß für das Gelingen der künstlerischen Porträtarbeit tragen wir in uns, es ist uns gegeben in der Kraft, mit der ein Bildnis uns von der Seele, die es darstellt, überzeugt. Diesem, von dem Eindruck der Ähnlichkeit eines Abbildes grundverschiedenen Gefühle suchte Hegel wohl Ausdruck zu geben, wenn er schrieb: „In dieser Weise muß auch der Maler den geistigen Sinn und Charakter der Gestalt durch seine Kunst vor uns hinstellen; gelingt dies vollkommen, so kann man sagen, solch ein Porträt sei gleichsam getroffener, dem Individuum ähnlicher, als das wirkliche Individuum selbst." Und auch ein Malerwort drückt fast mit gleichen Worten denselben Gedanken aus. Zu seinem Modell Gerhart Hauptmann sagte Liebermann: „Ich habe Sie ähnlicher gemalt, als Sie selbst sind!"

Das Bildnis wächst aber schließlich in seinen höchsten Formen über jeden Personalbezug hinaus, es steigt vom Menschen zum Menschlichen auf, indem es nicht nur die Seelenhaftigkeit dieses oder jenes Menschen enthüllt, sondern Seelisches überhaupt offenbart. So wird die Bildniskunst der großen Meister, eines Tizian, eines Rembrandt und Dürer, zur Form, typische Lebensstimmungen darzustellen. Mit der Vereinigung von Form-, Sach- und Stimmungsgehalt im Bildnis gelangt die Porträtkunst an die Grenzen ihrer und der malerischen Ausdrucksmittel überhaupt.

Es ist klar, daß solche Leistungen höchsten Ranges nur von wenigen bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten und unabhängig von Zeitströmungen und Porträtmoden hervorgebracht werden können. Ferner ist nicht gesagt, daß der eine Porträtmaler von vornherein sein Leben lang zum Schaffen abbildmäßiger Porträts, ein anderer ausschließlich zur Bildnisproduktion prädestiniert ist, vielmehr begegnen uns beide Porträtkategorien im „Werk" eines Meisters — und zwar als Entwickelungsstufen seiner Kunst der Menschendarstellung. So wird der Porträtist Rembrandt im Laufe seines künstlerischen Lebens aus einem Beobachter zum Darsteller, sein Verhältnis zur Wirklichkeit wandelt sich, wird ein immer mehr verinnerlichtes, und aus dem Maler zahlreicher Abbilder entwickelt Leid und Leben den Künstler weniger Bildnisse. Man betrachte ein beliebiges Porträt der Frühzeit und darauf das des Bürgermeisters Six (Amsterdam, Six) und — man kennt den Unterschied zwischen Abbild und Bildnis. —

Im ersten Abschnitt dieser Arbeit betonte ich die Grenzen, die der malerischen Darstellung des Menschen dadurch gesetzt sind, daß nur, soweit eine Seele sichtbar gemacht wird, sie offenbart werden kann. Diese Beschränktheit ihrer Mittel ist zugleich aber eine Quelle für die Weite und Tiefe der Wirkung der bildenden Kunst. Die Porträtmalerei greift über Gesicht und Gestalt des Menschen, die im Leben einzig als Träger seiner Seelenhaftigkeit erscheinen, hinaus, die in den anschaulichen Gegebenheiten angeschlagene Melodie spielt sie in der Umwelt des Menschen weiter, ihr wird alles Ausdruck eines Psychischen.

Die Fragen, welche Ausdrucksfaktoren der Porträtist wählt und auf welche Weise er eine Form, Farbe, eine Gebärde oder einen Hintergrund dazu macht, führen uns von den allgemeinen Problemen der Porträtauffassung weiter zu denen der Porträtdarstellung.

IV

Darstellungsmittel und Ausdrucksfaktoren

Indem die bildende Kunst sich ausschließlich an einen Sinn — an den des Auges — wendet, die Wirklichkeit aber zur Gesamtheit unserer Sinne spricht, bringt das Kunstwerk die verschiedenartigen Inhalte des Lebens in sich selbst gleichsam auf einen Generalnenner. Wie das Auge auf Reize mannigfachster Art stets mit Lichtempfindungen antwortet, so verwandelt sich dem Künstler das aus allen Sinnesgebieten stammende Material in Anschaulichkeiten. Seine Aufgabe ist, die Wirklichkeit zu entwirklichen, das außerhalb der Sphäre der Kunst Daseiende in ein nur für die ästhetische Betrachtung Existierendes umzuschaffen. Der Weg der Kunst führt dahin, immer weitere Lebensgebiete der Darstellung zu unterwerfen, d. h. immer verwickeltere Zusammenhänge psychischer oder physischer Art an ihre Ausdrucksmittel zu binden und damit einer Anschauungsweise zugänglich zu machen, die absolut verschieden von jeder anderen und nur aus sich selbst verständlich ist. Darstellen in der Malerei heißt veranschaulichen. Die Sonderaufgabe der Bildniskunst, die individuelle Seelenhaftigkeit darzustellen, ist also das Problem einer Veranschaulichung seelischer Inhalte.

Zwei Fragen werden zu beantworten sein, einmal die: Welcher Darstellungsmittel bedient sich die Porträtmalerei? und eine zweite: welche mit Hilfe dieser Mittel geschaffenen anschaulichen Elemente werden zu Ausdrucksfaktoren der Bewußtseinsinhalte und Stimmungen erhoben, die den Bildnisgehalt ausmachen?

1. Griffel- und Pinselporträt

Die Malerei bedient sich linearer und koloristischer Elemente als Mittel der Darstellung — oder, wie es gewöhnlich heißt, sie schafft in Formen und Farben. Wenn man den Begriff der „Form" im Gegensatz zur Farbe einführt, muß man sich aber klar sein, daß seine zweite Bedeutung: die Art, wie eine Gestalt in Raum, Masse, Licht und Farbe auf der Bildfläche wirkt, hier ausscheidet. „Form" als

Bezeichnung eines kompositionellen Tatbestandes einer „Formung“, umfaßt selbst wieder als eines ihrer Probleme: das Verhältnis von Form = linearen zur Farbe = koloristischen Elementen, also die Frage, um deren Beantwortung es sich hier handelt.

Die Bestimmung des spezifischen ästhetischen Wertes jedes der beiden malerischen Darstellungsmittel und die Abschätzung ihrer Ausdrucksfähigkeit im Kunstwerke gegeneinander, wird erleichtert werden durch die Beantwortung der Vorfrage nach der außerkünstlerischen Bedeutung von Form und Farbe.

In unserem Vorstellungsleben haben die „linearen“ Elemente den Vorrang vor den „farbigen“. — Auch die Erinnerung an ein individuelles menschliches Gesicht hält — soweit sie überhaupt die Sichtbarkeiten aus ihrer Verflechtung mit dem Gut anderer Sinnesgebiete herauszulösen vermag — die Außen- und die Innenform, Kontur und Binnenzeichnung schärfer und länger fest, als koloristische Differenzen und Mannigfaltigkeiten. Die Erziehung des Farbensinnes und -gedächtnisses bedarf daher im allgemeinen einer viel energischeren, unsere Denk- und Sehgewohnheiten von Grund aus umwandelnden Arbeit, als die des Formensinnes. Unsere Unterschiedsempfindlichkeit pflegt ferner für farbige Unterschiede, z. B. solche im Teint weit weniger ausgebildet zu sein, als für formale Nüancen.

Die psychologische Erklärung dieser Tatsachen liegt wohl in folgendem: Aus Gründen einer biologischen Zweckmäßigkeit werden die ein Ding vom anderen unterscheidenden, es auf weitere Entfernung kenntlich machenden Merkmale eher behalten als alle sonstigen. Die Formen geben die Grenzen der Dinge; ihre Bekanntschaft ist für die Lebewesen daher wichtiger, als die der Oberflächenfärbungen. Auch das Interesse des Kindes und der primitiven Völker heftet sich einseitig an die Konturen. Daher die Vorliebe für die Karikatur, die erst in unseren Tagen die Komik der Farbe neben den „Strichwitzen“ zu entdecken beginnt. Die farbigen Zeichnungen der Wilden sind nicht auf Farbe hin gedacht, sondern mit Farbe gefüllte Umrißzeichnungen. Der vorwiegend lineare Charakter dieser Zeichnungen erklärt sich daraus, daß die Ansprüche der primitiven Kunst sich entwickelt haben aus der zeichnenden — den Umrissen eines Gegenstandes nachgehenden — Gebärde.[1])

Infolge der beherrschenden Rolle des Vorstellungslebens für unser

Verhalten den Dingen gegenüber, sind wir auch in der unmittelbaren Wahrnehmung nicht gleichmäßig für linear-plastisches und für farbig-flächenhaftes Sehen disponiert. Von mehr zeichnerischen oder mehr malerischen Begabungsunterschieden einmal abgesehen: Das Auffassen eines Gesichtes als Summe konturlos ineinander überfließender Farbflächen bereitet dem Nichtmaler die allergrößte Schwierigkeit. Dagegen fällt ein Sehen, das von der Farbe zugunsten der plastischen und linearen, also der formalen Anschaulichkeiten abstrahiert, sehr viel leichter.

Dazu kommt noch Folgendes: Für das populäre Bewußtsein besteht der wirkliche Kern der Dinge in dem, was sich an ihnen „begreifen", in die Hand nehmen läßt. Von der „Wirklichkeit" überzeugt man sich durch das Tastgefühl, während zum „Schein" der Dinge, zu seinem bloß zufälligen und sein Wesen nicht berührenden „Aussehen" die an der Oberfläche haftende Farbe gehört. Ein Weglassen der farbigen Qualität in der Vorstellung scheint also auf kein wesentliches Attribut der Dinge Verzicht zu leisten, im Gegenteil eine vereinheitlichende und „vergeistigende" Wirkung auszuüben, indem durch das Ausschalten des Äußerlichsten die Bedeutung des Innerlichsten sich erst voll entfalten kann.

So beherrschen weit mehr Formen, d. h. Grenzsetzungen, als Farben unser Vorstellungs- und Wahrnehmungsleben. Daher orientiert sich aber auch unsere Fähigkeit, eine Erscheinung wiederzuerkennen, sicherer und häufiger an Form- als an Farbenvorstellungen. Diese Erfahrung weist dem graphischen Porträt seine Stellung an. Seine starke Charakterisierungsfähigkeit beruht darauf, daß es vorwiegend Elemente der Vorstellungsbilder enthält.

Alle Zweige der Griffelkunst bedeuten der Malerei gegenüber ein Arbeiten mit vereinfachtem Material. Die Graphik schaltet mehr Züge aus dem anschaulichen Lebenszusammenhange aus, zugunsten anderer, die in die Sphäre künstlerischer Darstellung gehoben werden, als die Malerei. Damit steigert sie von vornherein die Wirkungsmöglichkeit und -Wahrscheinlichkeit der ausgewählten Elemente. Die rein negative, ausscheidende Arbeit hat also einen positiven Effekt zur Folge. Noch einen Schritt weiter als die Radierung und der Holzschnitt geht die Handzeichnung. Sie gibt eine Abbreviatur der Wirklichkeit und zugleich ihre Konzentration, Andeutung statt der Erfüllung, ein

Minimum an objektiver Gegebenheit und ein Maximum an Anregung der Phantasie des Betrachters. Zur Darbietung des aus dem Vorstellungsleben vertrauten Materiales und zur erleichterten Auffassung alles Wesentlichen kommt nämlich als weiterer Wirkungsfaktor der Griffelkunst die schon in einem anderen Zusammenhange erwähnte Inanspruchnahme der Selbsttätigkeit der Phantasie des Beschauers. Die Reproduktion des Kunstwerkes im Betrachter wird durch einen Anlaß zur Produktion ergänzt und durch Verwachsung der Lustgefühle, die den genießenden Zustand begleiten, mit dem der schöpferischen Tätigkeit eignenden belebt. Wenn man mit Mach die „ökonomische Darstellung des Wirklichen", mit Avenarius die Methode der Elimination für die eigentliche philosophische hält, kann man die Zeichnung, wie man es oft hört, „geistreich" nennen. Geistreich in diesem Sinne einer fragmentarischen, alle Wirkung auf die Pointen konzentrierenden Darstellung ist z. B. das Karikaturenporträt, wie es Valloton ausgebildet hat, der unter den Gesichtszügen seines Modelles die allerstrengste Auswahl trifft und nur die unentbehrlichsten, das sind die relativ wenigen, unsere Vorstellung stützenden und die Bekanntschaftsqualität tragenden, stehen läßt und diese Anschauungspfeiler bis zur Übertreibung betont.

Hier ließe sich einwenden: Wie kann der Zeichnung eine die Vorstellung des Betrachters zur Weiterbildung anregende Kraft innewohnen, da sie doch die Elemente enthält, auf denen unsere Vorstellungen von Anschaulichkeiten beruhen, also einen Gehalt schon in sich schließt, zu dem erst die durch sie gereizte Phantasietätigkeit des Betrachtenden führen soll. Darauf ist zu antworten: Die Zeichnung wirkt anregend, nicht insofern und insoweit sie „Vorstellungsmaterial" verwertet, sondern weil sie mit Bruchstücken eines solchen arbeitet. Die Phantasie des Genießenden entzündet sich nicht an den positiven, linearen Gegebenheiten, sondern am Nichtgegebenen. Die Zeichnung wirkt in dieser Richtung durch „negative Auffälligkeiten". Nur der intermittierenden Zeichnung wohnt infolgedessen der gedachte Reiz inne, nur auf Ergänzung des Lückenhaften ist die Selbsttätigkeit gerichtet. In der Schwarz-Weiß-Kunst ist das Weiß wirksamer als das Schwarz. Voltaires bekanntes Wort: „Le secret d'être ennuyeux, c'est tout dire" und Nietzsches den gleichen Gedanken positiv formulierende „Stilregel" gelten auch für den Zeichner: „Es ist nicht

artig und klug, seinen Lesern die leichtesten Einwände vorweg zu nehmen, aber sehr artig und klug, ihnen zu überlassen, die letzte Quintessenz der Weisheit selbst auszusprechen." Wenn Liebermann das Wesen der Zeichnung dahin bestimmt, sie sei: „die Kunst wegzulassen — aber auch nichts hinzuzufügen", so ruht der Ton ganz auf der ersten Hälfte des Satzes.

Mit der Wahl eines bestimmten Darstellungsmittels für irgend einen Vorwurf setzt sich der Künstler eine feste „Spielregel", die für den Gesamtverlauf und alle Fälle der Darstellung gilt. So geht das Darzustellende mit dem Darstellungsmittel ein unlösbares und an allen Punkten sich gleichbleibendes Verhältnis ein. Die Transponierung von einem Materiale in ein anderes verändert nicht nur die „Form" des Kunstwerkes, sondern macht aus ihm ein neues mit einem völlig anderen Inhalte. Daher ist und bleibt jede Reproduktion, z. B. die photographische eines Gemäldes, der Gipsabguß einer Bronze eine mehr oder weniger milde Form der Fälschung.[2])

Während das Griffelbildnis gerade die charakteristischen und in ihnen zugleich die charaktervollen Züge der menschlichen Erscheinung, vor allem des Gesichtes, betont, birgt das Pinselporträt in sich die Gefahr einer Abschwächung, und zwar nicht nur der äußeren Bildung, sondern auch des psychologischen Ausdruckes infolge der ausgleichenden harmonisierenden Kraft der Farbe. Die starke dekorative Fähigkeit alles Farbigen macht sich im Bildnis fühlbar, indem sie auf die objektive Menschendarstellung eine verschönernde Wirkung ausübt, das Individuell-Ausdrucksvolle umbiegt nach der Seite der wohlgefälligen Gesamterscheinung hin. Die Farbe idealisiert, die Form charakterisiert. So wird der Ausdruck der psychischen Persönlichkeit ganz verschieden modifiziert, je nach ihrer Enthüllung im gemalten oder im radierten, bzw. gezeichneten Porträt. Man „gefällt" eher im Bilde, als in einer graphischen Darstellung, weil die Bildlichkeit mit ihrem Farbenreichtum von vornherein mehr elementare ästhetische Gefühle auslöst als die Schwarz-Weiß-Skala. Das für unsere Vorstellung von Rembrandt überzeugendste Selbstbildnis: der arbeitende Mann am Fenster, ist kein Gemälde, sondern ein radiertes Blatt.[3])

Diese Feststellungen bedürfen jedoch gewisser Ergänzungen. Einmal beruht das Charakteristische nicht in jedem Gesicht auf linearen Elementen; Kindergesichter, auch die vieler Frauen werden gerade

und nur durch ihren koloristischen Gehalt gekennzeichnet. Diesen ist selbstverständlich nicht die graphische, sondern die farbige Wiedergabe gemäß. Weil es eben nicht nur auf die Tatsache der Farbigkeit, sondern auch auf die Beschaffenheit des Objektes ankommt, das ihr unterworfen ist, trifft die Erfahrung von der Abschwächung des Charakteristischen durch die Farbe nicht auf jeden beliebigen Bildvorwurf zu. Landschaften, die keine oder wenige lineare Elemente aufweisen (Marinen, Licht- und Luftstimmungen), z. B. werden ihre volle Ausdruckskraft nur im Kolorit entfalten können.

Ferner: die beschriebene Wirkung kommt der Farbe als Farbe zu und nicht nur, soweit sie als harmonisierendes Mittel auftritt. Es gibt Porträts, in denen eher von einer farbigen Disharmonie zu reden ist. Aber auch diese zeigen, wie man z. B. beim Vergleich der Schwarz-Weiß-Vorzeichnungen zu Liebermanns Hamburger Professorenbild mit den farbigen Köpfen sehen kann, ein gewisses Stumpfwerden des individuellen Ausdruckes. Die Farbe absorbiert gewissermaßen einen großen Teil unserer Aufmerksamkeit dank ihrer starken sinnlichen Reizfähigkeit. Mag der farbige Eindruck eines Bildes als harmonisch oder disharmonisch, als lust- oder unlustvoll empfunden werden, allein die Tatsache der Farbigkeit verschleiert die linearen, d. h. die das Vorstellungsbild konstituierenden Elemente und erhebt sich zum stärksten direkten Faktor des ästhetischen Genusses.

Umgekehrt: Betrachtet man ein graphisches Bildnis neben einem gemalten, so findet eine Ablenkung des ästhetischen Interesses von der Sinnfälligkeit koloristischer Elemente statt. Die frei gewordene Aufmerksamkeit und Aufnahmefähigkeit sammelt sich um einen anderen Kern, um den linearen Bildgehalt, und läßt ihn die ästhetische Kontemplation vollständig ausfüllen. Da aber — wie betont wurde — unsere Erinnerung an ein Gesicht vorwiegend an diesen Bestimmtheiten haftet, spricht uns die Darstellung eines Gesichtes durch das Lineament charakteristischer an als die mit Hilfe des Kolorits.

Diese Differenz zwischen dem graphischen und dem gemalten Bildnis deckt sich nicht etwa mit einem Ähnlichkeitsreichtum hier, einem Mangel an Ähnlichkeitsgehalt dort. In dem der Ähnlichkeitsfrage gewidmeten Abschnitte hob ich hervor, daß die Ähnlichkeitsempfindung sich an verschiedenen sinnlichen Bestimmtheiten orientieren kann; wie gewisse Ähnlichkeitsmöglichkeiten jedem Ausführungsgrade

eines Porträts zukommen, so liegen sie auch in jedem Darstellungsmittel.

Je mehr die formalen Elemente koloristischen gegenüber zurückgedrängt werden, um so mehr pflegt also im allgemeinen der rein porträtmäßige Eindruck eines Bildnisses sich zu verflüchtigen, die Bildwirkung in jedem Sinne Bedeutung zu erhalten. Die impressionistische Richtung in der Entwickelung des künstlerischen Sehens, die stets auf das rein Malerische in der Wirkung aus ist, ist deshalb dem Porträt durchaus ungünstig. Da der Impressionist überall die Form in Farbe auflöst und in seiner konsequentesten und orthodoxesten Ausprägung, als Pointillist, selbst die Farbflächen noch in Farbflecke zerlegt, muß er im Porträt alle Eindruckskraft auf die Stelle des menschlichen Gesichtes sammeln, die am wenigsten als Form spricht, um so mehr aber als Farbe, Licht, Glanz und Bewegtheit empfunden wird, und zugleich der Hauptträger der Seelenhaftigkeit ist. Diese Stelle ist das Auge. Die pointierende und zersetzende Darstellungsweise der Impressionisten löst aber nicht nur den Formzusammenhang des Gesichtes, indem sie seinen optischen und psychischen Mittelpunkt in dem Grade akzentuiert, in welchem vom Zentrum zur Peripherie hin die formalen Bestimmtheiten vernachlässigt werden, es wird auch der innere Habitus des Modelles verletzt, da diese künstlerischen Raffinements dem Porträtierten ein raffinierteres Empfindungsleben aufzwingen, als ihm in den meisten Fällen zuzukommen pflegt. Schon im ersten Abschnitte hob ich hervor, daß der Impressionismus infolge seiner Verzichtleistung auf das Darstellungsmittel der Form sich von der Porträtzone weg zur Stillebenzone wenden muß. Einer seiner Wortführer gibt für Liebermann zu: „Die individualisierte Einzelpsyche geniert ihn oft ein wenig; Menschenmengen dagegen, die für ihn nur ein Bewegungs- oder Raummotiv sind, gelingen ihm vortrefflich.“[4])

Auf die Frage: Welchen Wert besitzt die Farbe als Darstellungsmittel im Porträt? sind bisher fast ausschließlich negative, das koloristische Wirkungsbereich einschränkende Antworten gegeben worden. Die Farbe ist aber auch ganz eigentümlicher positiver Leistungen fähig: sie spielt eine erste Rolle unter den Ausdrucksfaktoren seelischer Zustände.

2. Farbenempfindung und Farbengebung

In der Verwendung der Farbe nach Maßgabe ihrer Ausdruckskraft für Psychisches ist zwar der Künstler unabhängig von den Wünschen seines Modells, denn dieses bringt die koloristischen Werte nicht mit als etwas Abzubildendes, sie werden vielmehr vom Künstler seinen Intentionen entsprechend geschaffen und in die Farbenrechnung des Bildes eingestellt. Der Auftraggeber kommt aber andererseits zur Sitzung auch nicht ohne ein gewisses koloristisches Material — in Gesichts- und Haarfarben, Kleidung usw. — und nicht ohne bestimmte Ansprüche an die rein dekorative Verwendung der Farbe im Porträt. Für ihn als Laien bedeutet die Farbe ja einerseits ein Zeichen für die Beschaffenheit bestimmter Objekte, das scheint ihm ihre Funktion in der Wirklichkeit zu sein, andererseits kennt er einen künstlerischen Zweck der Farbe: durch den sinnlichen Reiz des einzelnen Farbentones und durch das harmonische Zusammenklingen verschiedener Farbennuancen an der dekorativen Wirkung des Kunstwerkes mitzuhelfen. Der Künstler dagegen ist sowohl imstande, seine natürliche Farbenempfindung von der trübenden Vorstellung eines Verbundenseins von Farbe und Körper zu reinigen und dadurch erst der „reinen" Farbe und ihrer eigentümlichen Unterschiede bewußt zu werden. Auch befähigt ihn seine Kenntnis der spezifischen Seelenwerte der Farbe dazu, sie bewußt und in einer künstlerischen Weise zu gebrauchen, die dem Nichtkünstler ewig unverständlich bleiben muß.

Diese grundverschiedene Stellung des Auftraggebers und seines Porträtisten zur Farbe bringt es mit sich, daß jedes Porträt als Auftragsleistung und Abbild einer bestimmten koloristischen Erscheinung den Niederschlag des zur Zeit seiner Entstehung im „Publikum" herrschenden Farbengeschmackes enthält und andererseits als Werk künstlerischer Arbeit die Farbenempfindung seines Schöpfers widerspiegelt. Die Farbenhaltung eines Porträts stellt sich also dar als Resultat eines Kompromisses. Ganz kurz muß auf diese Verhältnisse eingegangen werden, ehe wir die Beantwortung der Hauptfrage nach der Ausdrucksfähigkeit der Farbe versuchen.[5])

Das Farbengefühl der Künstler, und das ihrer Zeiten und Nationen hängen aufs engste zusammen. Große Künstler von überstarker Farbensinnlichkeit können den koloristischen Geschmack ihrer Generation,

auch den der Laienwelt, z. B. in den Modefarben, bestimmen. Andererseits verwüstet ein allgemein daniederliegender Farbensinn auch die künstlerische Farbenfreude und Farbengebung. Für beide Erscheinungen bietet die Kunstgeschichte überreichlich Beispiele. Die Farbe ist der untrügliche Ausdruck unserer Stimmung, weil eben alle Farbe für uns einen unmittelbaren Stimmungsgehalt besitzt. „In der Farbe kann man nicht lügen" (Wölfflin). Mit jeder Wandlung der Gesinnung wandelt sich infolgedessen auch die Farbenempfindung: Farbenbewegung und Gesinnungsbewegung gehen nebeneinander her.

Das Erlahmen seines Farbengefühles pflegt stets ein bedenkliches Zeichen für die seelische Gesundheit eines Künstlers oder einer Generation zu sein. Wir befragen daher die Farbe, wenn wir eines zuverlässigen Temperamentsmessers bedürfen. Feuerbachs Erlöschen wie der künstlerische Abstieg des früherschöpften van Dyck kündigen sich zuerst in dem Grauwerden ihrer Palette an. Lombroso will sogar aus den Erfahrungen seiner irrenärztlichen Praxis heraus behaupten, daß „ein Maler, der durch Alkoholmißbrauch auch den Farbensinn vollständig verloren hatte, für die weißen Töne ein großes Geschick bekam und ein in Frankreich hochberühmter Maler für Winterlandschaften (!) wurde". Von einem anderen, an allgemeiner Paralyse leidenden Künstler notiert er, er habe alles „grün" gesehen.

Zu den physiologischen Ursachen für eine Wandlung der Farbenempfindung gehört auch der freilich noch keineswegs zuverlässig untersuchte Einfluß des Alters. Das Auge, dieses Zentralorgan des „zum Sehen geborenen, zum Schauen bestellten" Künstlers wandelt sich im Laufe des Lebens. Aus getrübten und starren Augen blickt der alt gewordene Rembrandt auf seinen späten Selbstbildnissen: Arbeit, Leid und Leben haben an ihnen gezehrt. Dafür leuchten aber die Farben seiner Alterswerke so tief, so warm und stark, wie es — vielleicht — die Farbenempfindung des blutärmer gewordenen Gehirnes erfordert. Schmerzlich berührt stehen wir vor Boecklins später Grellfarbigkeit und deuten die koloristische Haltung dieser Bilder als ein Zeichen des altgewordenen Meisters, dessen Auge sich nur noch an den stärksten farbigen Reizen ersättigen kann. Beim Anblick des Bildes Tizians (Venedig, Academia) fragt man sich: Ist diese wunderbare Farbengebung das Ergebnis nachtizianischer Übermalungen

oder der erste und letzte Ausdruck eines erwachenden neuen Farbengefühles in dem 99 jährigen Künstler.

Die Farbenbewegung auf dem Gebiete der Kunst wie auf dem des Lebens, d. h. die Verschiebung der Ansichten über eine Farbe im Laufe der Zeit und mit dem Wechsel der leitenden Kulturvölker ist noch so gut wie unerforscht. Die Untersuchungen von Seydlitz für die Farbengebung in der Malerei und die von Ewald und Volbehr über die schwankende Bewertung der „Neidfarbe“ Gelb, konnten noch keine für die ästhetische Betrachtung brauchbaren Resultate ergeben.

Nach den Untersuchungen von E. Krause und K. Marty gegen Magnus kann von einer bedeutenden physiologischen Entwickelung des Farbensinnes in historischen Zeiten nicht mehr die Rede sein. Was sich entwickelt hat, sind die sprachlichen Bezeichnungen für Farben. Es läßt sich nicht nachweisen, daß die physiologische Ansprechbarkeit des Auges für Farbe sich in einer ersten Entwickelungsperiode auf die Empfänglichkeit für Rot beschränkt habe und, daß — wie Magnus will — „auch diese Empfindung noch keine reine und deutlich ausgesprochene war, sondern . . . zum Teil noch mit der des Hellen und Lichtreichen“ zusammenfiel.

Farbe und Farbensinn unterliegen aber nicht nur individuell-künstlerischen und kulturhistorischen Einschränkungen, sie sind vielmehr auch klimatisch-geographisch bedingt. Es ist nur hinzuweisen auf das bekannteste Beispiel einer solchen grundverschiedenen Entwickelung der künstlerischen Farbenempfindung: die wasserdunsthaltige, alle Formen auflösende Atmosphäre Veneziens und die trockene, jede Form ausprägende Luft Toskanas haben ihren wesentlichen Anteil an den Differenzen in der koloristischen Haltung der venezianischen Malerei hier, der florentinischen dort.

Schließlich ist des Einflusses zu gedenken, den Stand und Art der malerischen Technik auf die farbige Haltung eines Bildes ausüben. Unter Stand der künstlerischen Technik verstehen wir das, was der Künstler mit dem ihm zur Verfügung stehenden Material leisten kann, unter der Art das, was er leisten will, also die Art der Farbengebung, das Handwerkliche im engeren Sinne.

Es ist ohne weiteres klar, daß z. B. die Einführung der Ölmalerei in Italien absolut neue Farbentöne schuf, koloristische Wirkungs-

möglichkeiten erschloß, die der Temperamalerei unbekannt bleiben mußten. Ich wies im vorangegangenen Kapitel darauf hin, wie mit der Entdeckung dieses neuen Darstellungsmittels sich auch der Begriff der Ähnlichkeit wandelte: man konnte eine erhöhte Wirklichkeitstreue vom Porträt verlangen, weil die Ölfarbe eine erhöhte Wirklichkeitswiedergabe ermöglichte.

Die Ausdruckskraft seines Materiales zu erhöhen, war das Ziel der unablässigen Farbenexperimente und -forschungen Boecklins. Nicht der Farbe als solcher gelten diese viel verlachten Versuche, sie waren vielmehr eine Folge bestimmter künstlerischer Absichten, die sich ausschließlich durch eine besonders leistungsfähige Farbe verwirklichen ließen. Zwischen den Bildgedanken Boecklins und seinen koloristischen Mitteln bestand insofern eine Wechselbeziehung, als einerseits seine Vorstellungen das Auffinden eines neuen, die Farbpigmente möglichst nah aneinander lagernden Bindemittels und eines eigenartigen Farbenauftrags forderten, andererseits die gefundene Temperatechnik Boecklins Phantasie in bestimmte Bahnen lenkte, ihm Bildvorwürfe aufnötigte, die aus den eigentümlichen Qualitäten seiner Farbe erwuchsen. Für die Arbeitsweise des alten Boecklin kann man vielleicht behaupten: Weil ihm dieses Rot und jenes Blau zur Verfügung stand, wählte er, richtiger mußte er gerade diesen Bildvorwurf wählen: das Mittel heiligte ihm den Zweck.[6])

Nun findet aber alles künstlerische Wollen seine natürlichen Schranken in der absoluten Ausdruckskraft seines Materiales. An den chemisch hergestellten Farben scheitert der Gedanke eines konsequenten Naturalismus in der Malerei. Der Umfang der künstlerischen Palette ist beschränkt dem Umfange der natürlichen gegenüber .... unser Material zwingt uns zum Verzicht auf eine Konkurrenz mit den Wirkungsmitteln der Natur. Die chemisch hergestellten Farben erlauben von vornherein nur „eine Wiedergabe der Beziehungen der Lichter, Schatten, Töne in sehr gemäßigter Weise“ .... So muß man sich damit begnügen, „innerhalb der Leistungsmöglichkeiten der malerischen Mittel das Höchste, einen natürlichen Eindruck zu erzielen“; wir können nur Annäherungswerte schaffen. Diese unerbittliche Wahrheit wiederholt Boecklin immer wieder als eine fundamentale Werkstatterfahrung, Helmholtz hat ihre physikalische Richtigkeit nachgewiesen und das Verhältnis der künstlerischen zu den natürlichen

Farben berechnet. Boecklins Antipode in allen künstlerischen Dingen — Lenbach — bestätigt mit fast gleichen Worten diese, dem Laien nie recht einleuchtende Tatsache: „Wir müssen uns in der Technik daran erinnern, daß wir nur ein sehr mangelhaftes Material haben, wir können nicht Licht auf unsere Palette spritzen, sondern eben nur Farben, und weil die Wirkung der Farbe gegenüber der Leuchtkraft der Natur nur eine minimale ist, so haben die Alten den Zweck verfolgt, die Natur so zu übersetzen, daß sie einen analogen Zauber ausübt, den nur wieder fein gebildete Talente sehen können.“[7])

Innerhalb dieser objektiven, dem künstlerischen Willen entzogenen Grenzen der malerischen Palette wird die koloristische Haltung eines Bildes aber bestimmt durch die rein subjektive koloristische Empfindungsskala des Künstlers. Die Palette des Velasquez zeigt einen anderen Umfang als die des Rubens. Der alte Franz Hals schränkte die Extensität der Farbe, an seinem Jugendkolorit gemessen, ein, bei Rembrandt steigert sich der koloristische Lieblingsakkord der letzten Jahre: Rot-gold-grün zu immer glühenderer und tieferer Leuchtkraft. Die Extensität der künstlerischen Palette kommt für die Wirkung weit weniger in Betracht als die Intensität einer wenn auch kurzen Skala. „Mit wenig Farbe wirken, das ist der Witz“ (Boecklin). Vielleicht im Hinblick auf die Kunst des Velasquez, der wenigen aber sprechenden Valeurs persönlichen Charakter und eine unübertroffene Eleganz der Wirkung abzugewinnen wußte, sagte Marées einmal: „ein farbiges Grau zeigt den Meister“.

Die Begriffe einer weiten und einer engen farbigen Empfindungsskala decken sich keineswegs mit den beiden anderen hier in Betracht kommenden Grundtendenzen der Farbengebung: der koloristischen und der harmonistischen. Koloristisch ist z. B. die Farbensprache der alten Niederländer, die Boecklin deshalb so liebte. Er verfocht mit leidenschaftlicher Einseitigkeit eine koloristische Gesamthaltung des Bildes, die auf dem Gleichgewicht der einzelnen Farbenmassen und deren Wirkung, auf der dekorativen Schönheit der lokalfarbigen Flächen beruht. Harmonisten wie Leonardo und Rembrandt in der Mitte seines Lebens strebten dagegen, eine einheitliche Farbenstimmung mit Hilfe eines alle Einzelfarben in sich aufsaugenden Gesamttones oder durch Verzehrung der Farbe im Helldunkel zu erreichen. Die gleiche Wirkung der „Tonigkeit“ erzielt Whistler auf anderem Wege. Er wandelt eine kolori-

stische Tonart ab, und zwar bewegt er sich: entweder in den Schattierungen nur einer einzigen Farbe oder im Kreise ganz weniger einander nahestehender Valeurs. Er sagt es selbst, sein ganzes Streben sei nur „eine gewisse Farbenharmonie" und betitelt infolgedessen seine Bilder nicht nach ihrer inhaltlichen, sondern nach der koloristischen Eigenart: „Harmonie in Blau und Silber" usw.

Wichtiger aber als diese für die ganze Breite malerischer Kunstwerke geltenden Fragen ist die nach der speziellen Funktion der Farbe im Bildnis. Wie wird die Farbe ein Mittel zur Erhöhung der malerischen Ausdrucksfähigkeit menschlicher Bewußtseinszustände?

Ich sagte wiederholt: für den Künstler als Künstler kommen physiognomische Kenntnisse und Schlüsse nicht in Betracht. Er entwickelt einzig die ihm gegebene Anschaulichkeit einer Individualität mit seinen Mitteln, indem er ihre Einheit, Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit zum überzeugendsten Ausdruck bringt. Eine in Wirklichkeit etwa vorhandene Divergenz zwischen Anschaulichkeit und Seelenhaftigkeit seines Modelles kümmert ihn nicht, da sein Arbeitsfeld ausschließlich die Seele dieser Erscheinung ist. Diese Seele — oder richtiger seine Vorstellung von ihr — wird er aber mit möglichster Vollständigkeit in optisch wahrnehmbaren Inhalten darzustellen bemüht sein. Um den Reichtum der durch den Anblick des Modells im Maler ausgelösten Vorstellungen, Stimmungen und Gefühle auszudrücken, genügen die den sinnlichen Tatbestand ausmachenden Formen und Farben vielfach nicht. Der Maler wird daher seine Ausdrucksgrenze nicht in der Gesichtsgrenze erblicken, sondern, ohne die gegebene Anschaulichkeit anzutasten, außerhalb der Gestalt in der koloristischen und formalen Durchbildung der Tafel die in der Figur angeschlagene Melodie ausklingen lassen. Der Künstler rechnet aber nicht nur mit dem Abfluten der einheitlichen Stimmung vom Mittelpunkte des Interesses, dem Kopfe, nach der Peripherie zu, vielmehr ist die wichtigere Aufgabe aller Ausdrucksfaktoren außerhalb der Gestaltsphäre: im Betrachter Vorstellungen und Gefühle zu erwecken, die dieser zurückbezieht auf den Menschen, dessen Gestalt und Gesicht allein nicht imstande waren, sie darzustellen. Mit Hilfe dieser Gefühlsübertragung gewinnt die Wiedergabe des Menschen bedeutend an Lebhaftigkeit.

Derartige Mittel: mit Linien, Licht und Schattengebung und durch Farben die Ausdruckskraft des Gesichtes zu ergänzen, zu unterstreichen

und den Blick des Betrachters auf die Hauptsachen hinzuleiten, sind, wie schon erwähnt, der kompositionellen Tätigkeit des Porträtisten vorbehalten. Aus demselben Grunde sind sie naturgemäß einer Kritik des Betrachters auf ihren Ähnlichkeitsgehalt hin entzogen. Dabei haben aber gerade diese Faktoren wesentlichen Anteil an dem erreichten Ähnlichkeitseindruck; verstärken sie doch die Reproduktionstendenz einzelner Züge und helfen so mit, im Betrachter den mit dem Original verknüpften Gesamtzustand des Bewußtseins wieder wachzurufen.

Am geläufigsten ist dem Laien die Verwendung des Lichtes durch den Künstler. Er kennt die Wirkung der künstlerischen Verteilung von Licht und Schatten einmal als eine formbezeichnende — der Maler modelliert und akzentuiert mit Helligkeitsunterschieden — andererseits als stimmunggebend, — ein Seelisches findet in der Art und Bewegung des Lichtes seinen Ausdruck, freilich nicht als Selbstzweck, sondern der Übertragung dieses Stimmungsgehaltes auf den dargestellten Menschen wegen. Heute kann man an die Rolle der Licht- und Schattengebung in der Malerei nicht denken, ohne Rembrandtsche Bilder vor Augen zu haben, aber noch Sulzer warnte in seiner „Theorie“: „das Außerordentliche in dem Lichte, so wie Rembrandt es oft gewählt hat, wollen wir, wenige außerordentliche Fälle ausgenommen, nicht raten. Darin muß man mehr van Dycks Art studieren und nachahmen.“ —

Mit Licht und Schatten formbezeichnend arbeiten, heißt nicht nur die körperhafte Wirkung überhaupt herausbringen — die Fähigkeit dazu ist Voraussetzung jedes höheren malerischen Wirkens —, sondern die Ausdrucksträger betonen, wesentliche Züge gleichgültigeren gegenüber eindruckskräftig machen. Welche Partien herauszuheben sind, bestimmen die jeweiligen Bedingungen des Modelles. Je feinfühliger die Lichtführung den entsprechenden Formen des Gesichtes und der Gestalt nachgeht, ohne durch Auflösung in konkurrierende Teilwirkungen etwas Flackerndes und Zerfahrenes zu bekommen, um so größer pflegt die malerische Wirkung zu sein.

Unerschöpflich ist die stimmunggebende Kraft des Lichteinfalls. Ruhe und Unruhe, „sonnige“ Heiterkeit und „düstere“ Schwermut lassen sich mit Hilfe von Helligkeitswerten in die anschauliche Sprache malerischer Wirkungsmittel übersetzen. Das einfache Schema einer



Angelo Bronzino: Bartolommeo Panciatichi

(Florenz, Uffizien) (Phot. G. Brogi)

10

senkrechten Teilung des Gesichts in eine beschattete und eine belichtete Hälfte, wie es Leonardo im Malerbuch empfiehlt und es Andrea del Sarto mit Vorliebe verwertet, unterstützt die feste Formenhaltung des Kopfes und wirkt überzeugend machtvoll. Durch Beschattung der Augenhöhlen betont Franciabigio die Melancholie, die in seinen idealen Jünglingsköpfen lebt. Auch Rembrandt kennt die Unterdrückung des Lichtes im Auge als Ausdrucksmittel der Schwermut oder eines verinnerlichten, in sich hineinschauenden Wesens. Der geistreiche Typus van Dyckscher Köpfe führt sich in der Hauptsache zurück auf die raffiniert verteilten Glanzlichter, die der Maler in die Augen zu setzen weiß. Von modernen Malern hat Carrière dem Lichte das stärkste Innerlichkeitsgepräge verliehen. Die Seelenwerte seiner Licht- und Schattengebung stehen in tiefem Einklange mit dem Sachgehalt seiner Bilder: Darstellungen innerlichster Beziehungen zwischen Menschen, wie der Mutter- und Kindesliebe. Zugleich rhythmisiert seine Lichtführung die Bildtafel und hilft mit an der Bindung aller Elemente zur anschaulichen Einheit.

Auch über das Lineament als einen das Gesicht begleitenden, ergänzenden, zu ihm hinführenden und es betonenden Kompositionsfaktor müssen einige Andeutungen genügen. Es handelt es sich hier um die jedem Künstler und jedem in der Betrachtung von Kunstwerken erfahrenen Laien wohlbekannten Erscheinungen, auch sind alle diese Linien und Formen nur imstande, den Ausdruck des Physiognomischen zu unterstützen, nicht aber ihn — wie es die Farbe vermag — zu ersetzen.

Man betrachte das Porträt des Bartolommeo Panciatichi von Bronzino (Florenz, Uffizien) auf die Begleitung und Verstärkung der Gesichtslinien durch die architektonischen hin (Abb. 10). Die Senkrechte gibt völlig den Richtungscharakter dieses Kopfes an: schmale, langgestreckte Kopfbildung, lange Nase, zweizipfliger langer und schmaler Vollbart. Die langfingrigen wenig breiten und herabhängenden Hände gehen in Form und Haltung mit. Dieses Bündel von Senkrechten wird dem Auge des Betrachters aufgezwungen durch die übertreibende Akzentuierung vertikaler Linien in der Hintergrundarchitektur. Der Kopf des Mannes steht vor einer ruhigen Fläche, aber links und rechts in den überlangen und phantastisch schmalen Fenstern mit den wunderlichen Konsolen entwickelt sich ein absolut unnaturalistisches

10*

Linienspiel, das nur als Begleitung zu der linearen Melodie des Gesichts verständlich und außerhalb dieser sinnlos ist. Die formale Funktion der Senkrechten wird ganz fühlbar erst an den Wagerechten, bzw. an den in horizontaler Richtung sich schwingenden Bogenlinien. Das Gesicht des Modelles zeigt die gleiche Wölbung des Bogens im Stirnabschluß durch das Barett, in der Augenbrauenlinie und im weichen Fall des Schnurrbartes. Diese müden Halbkreise werden im Hintergrund aufgenommen durch die architektonischen Bogen, die keinerlei tektonische Daseinsberechtigung, sondern nur die innerhalb der künstlerischen Bildkomposition notwendige Aufgabe haben, die lineare Eigenart der Physiognomie bewußt werden und dadurch alle Bildteile sich zur optischen Einheit zusammenschließen zu lassen. Auch die wagerecht abschließende Brüstung im Vordergrund, vor der das Modell sitzt und auf die es seinen linken Arm stützt, gibt noch einmal Art und Maß der abwärts schwingenden Schulterlinien an. Schließlich: Betrachtet man eine beliebige Konsole links allein auf ihren Linienablauf hin, so zeigt sie die Bildung des Gesichts im Profil, aber gleichsam auf ein abstraktes ornamentales Linienschema gebracht. So wird die im Modell gegebene Vorderansicht ergänzt durch eine das formale Gerüst stilisiert und verkleinert zeigende Seitenansicht. In der italienischen Porträtmalerei begegnen uns, außer bei Bronzino (Berliner Jünglingsporträt) derartige Verwendungen von Begleitlinien als Ausdrucksfaktoren formaler Eigentümlichkeiten der Gesichtsbildung auf Schritt und Tritt. Ich erinnere an das bekannte Bild des Piero di Cosimo in Chantilly, das als „Simonetta Vespucci“ oder als „Kleopatra“ bezeichnet wird. Hier steht ein weiblicher Profilkopf vor einem Landschaftshintergrunde. In ganz augenfälliger Weise hebt sich nun aber das Gesicht von einer Wolke ab, deren Umriß genau die Konturen von Kopf, Stirn, Nase und Kinn wiederholt und durch diese Wiederholung unvergeßlich einprägt. Daß die Rhythmik der Landschaftslinien der des Körpers nachgeht, ist auch außerhalb der Porträtmalerei ein allbekanntes Wirkungsmittel, dessen sich Raffael im Karton zu „Petri Fischzug“ wohl in der genialsten Weise bedient hat. Der formalen und mittelbar psychologischen Funktion gewisser Versatzstücke, der Fenster, Säulen usf. wird noch in dem Hintergrund und Beiwerk gewidmeten Abschnitte zu gedenken sein.

Die Entdeckung der Farbe als eines Ausdrucksfaktors für

Bewußtseinsinhalte ist eine Tat der reifen Kunst. Der frühmittelalterlichen Porträtmalerei diente die Farbe nicht nur nicht als Stimmungs-, sondern nicht einmal als Ähnlichkeitsträger. Das vom Modell in Augen- und Haarfarbe mitgebrachte koloristische Material wurde unverwertet gelassen zugunsten einer rein konventionellen Farbengebung. Man sah noch nicht individuelle Farben oder wollte sie nicht sehen, da, wie erwähnt, der Begriff einer Porträtähnlichkeit ein von dem unseren völlig abweichender war.

Den Gegenpol zu dieser künstlerischen Ingnorierung alles Farbigen bildet die einseitige Konzentrierung des Interesses und der Wirkung auf die koloristische Erscheinung im modernen Impressionismus. Auch hier kann von einer Wiedergabe der individuellen Farbe des Modells eigentlich nicht mehr die Rede sein, vielmehr berührt sich die moderne Kunst darin mit jenen Anfängen der Porträtmalerei, daß die Farbe in erster Linie einem dekorativen Zwecke dienen soll. Wenn aber dort eine naive Freude am Bunten den Maler verführte, seinen Personen violette Haare zu geben, so ist die Wahl der gleichen Farbe an gleicher Stelle zu ähnlichen dekorativen Zwecken heute das Resultat eines gesteigerten und raffinierten koloristischen Empfindens. Mit dem Ausdruck der Seelenhaftigkeit hat die Farbengebung in beiden Fällen nichts zu tun. In den Werken der Frühkunst deshalb nicht, weil das Psychische noch außerhalb des Darstellungsmöglichen lag, in der modernen Malerei nicht, weil die Auflösung der Gesichtsfarben in ein Farbenbukett den Ausdruck der Geistigkeit nicht unterstützt, sondern ihn unterdrückt; z. B. Trübners Porträt des Bürgermeisters Mönckeberg (Hamburg, Kunsthalle). Weder eine Zeit, der die Farbe noch nicht Mittel zum Zweck, noch auch eine Zeit, der sie nur noch Selbstzweck ist, kann die Farbe in unserem Sinne als Ausdrucksfaktor gebrauchen. Man muß die Fähigkeit haben, im Kopf das, was man an Farbe sieht, zu malen, ehe man daran denken kann, außerhalb der Gesichtsgrenzen in der Farbe das auszudrücken, was man nie und nirgends sieht.

3. Die Seelenwerte der Farbe

Unser Wissen um Bewußtseinsvorgänge in anderen Menschen stammt im Leben aus zwei reichen Quellen: aus Gehörtem und Gesehenem. Freilich werden wir in beiden Fällen des Seelischen nicht

unmittelbar habhaft, wir können das Gefühl eines Mitmenschen weder hören noch sehen, vielmehr erschließen wir die Gefühlswelt mittelbar aus dem Ausdruck, den sie in der Sprache, in dem Mienenspiel, der Gebärde usw. findet. In der bildenden Kunst müssen alle Eindrucksfaktoren — man kann diese fundamentale Tatsache nicht oft genug betonen — die Region des Auges passieren, der Strom der künstlerischen Wirkung wird durch einen einzigen Sinn geleitet. Infolgedessen findet auch, was die Gefühlswahrnehmung Werken der Malerei gegenüber anlangt, eine Vereinfachung der Wirklichkeit statt: Nur soweit Bewußtseinsvorgänge in sichtbaren Begleiterscheinungen sich widerspiegeln, soweit sie Anschauungswerte werden können, kommen sie als Material für die bildende Kunst in Betracht. Damit schränkt sich aber von vornherein der Kreis darstellbarer seelischer Inhalte bedeutend ein. Wurde diese Begrenztheit der Kunst schon früher erwähnt, so ist hier die Frage nach dem positiv Malbaren zu beantworten. Nur die elementaren psychischen Grundkräfte und -zustände, Triebe, Stimmungen und Leidenschaften sind für uns an ihren physischen Zeugen, den Ausdrucksbewegungen, ablesbar. Diese Welt der Affekte stellt also die Kunst dar, indem sie dem Leben folgt: d. h. in Gebärden, Haltung und Mienenspiel.

Nun kennt der Maler aber noch eine zweite Möglichkeit, seelische Werte zu Anschauungswerten umzuschaffen, die Enge seines Materials und seiner Mittel zu erweitern: Er erweckt unmittelbar im Betrachter gewisse Gefühle, Stimmungen usw. durch die Gefühlswerte der Farbe. Die Farbe als Ausdrucksfaktor ist nicht etwa gleichwertig der Gebärde, denn sie spiegelt nicht irgend ein Gefühl wider, damit es aus ihr erschlossen werde, sie schafft vielmehr in uns eine Stimmung, die wir auf ein Objekt übertragen, das selbst sozusagen gefühlsstumm und -blind war. Dieser schroffen Gegenüberstellung der gefühlskündenden Ausdrucksbewegungen und der gefühlsbelebten Farbe scheinen die Erlebnisse des Errötens und Erbleichens zu widersprechen. Es ist aber zu bedenken, daß uns das Erröten wie das Erbleichen genau so Anzeichen hinter ihnen stehender Gefühle bedeuten, wie irgendeine Ausdrucksbewegung, daß wir aber keineswegs den Stimmungswert des Rot oder Weiß als das Gefühl hinnehmen. Die Farbe kann aber auf nichts außer ihr in irgendeiner Seele Existierendes hinweisen, sie besitzt die Fähigkeit, gewisse Gefühlsfolgen direkt in uns auszulösen,

und zwar Stimmungen, die niemals in Ausdrucksbewegungen ihre Widerspiegelung finden könnten. Damit besitzt die Kunst einen Ausdrucksfaktor für die Seelenhaftigkeit der Menschen, den die Natur nicht kennt, in dessen Gebrauch der Künstler infolgedessen völlig frei ist.[8])

Man bezeichnet das künstlerische Rechnen mit den Seelenwerten der Farbe gern als Farbensymbolik. Der Begriff ist nicht glücklich, da ihm stets die Nebenbedeutung des Geheimnisvollen, des Symbolistischen im Sinne deutbarer begrifflicher Inhalte anhaftet. „Eine Symbolik der Farbe ist aber", wie Ludwig Richter schreibt, „nichts Künstlerisches und spitzfindig Erdachtes. Ein jeder Mensch fühlt sie unwillkürlich. Z. B., daß das Braungolden und Violett des Herbstes eine wehmütige Stimmung, das Hellgoldige und sanft Blaue des Morgens eine süße, sanfte Heiterkeit hervorruft, empfindet ein jeder, der auch noch nicht über die wunderbar geheime, aber tief ergreifende Musik der Farbentöne nachgedacht hat." — Von einer Symbolik der Farbe im Porträt könnte man nur im engsten Sinne einer Stellvertretung reden, und zwar insofern die Farbe als Träger seelischer Inhalte eine eigentlich dem Physiognomischen zukommende Funktion übernimmt.

Die besondere Bedeutung der Farbe für die Bildniskunst liegt aber weniger im Eintreten für andere gleichwertige Ausdrucksfaktoren, als vielmehr im Aussprechen der Stimmungen, die niemals auf anderem Wege, also auch nicht durch das Gesicht, für das Kunstwerk Leben gewinnen würden. Worauf beruht diese eigentümliche Fähigkeit der Farbe?

Die Künstler teilen die Farben nach ihrem Stimmungscharakter in zwei große Gruppen ein: in warme und in kalte Farben. Ähnlich wie die Begriffe „Dur" und „Moll", geben „Warm" und „Kalt" aber nur die allgemeine Empfindungstonart an, der eine Farbe zugehört.

Durch das Hinüberspielen von Reproduktionen aus anderen Sinnesgebieten in die Anschauung, erfährt diese eine Qualitätsänderung, eine Vertiefung und Stärkung. Die eigentümliche Eindruckskraft der Temperatur-Empfindungs-Anklänge kommt dieser an sich gar nicht zu, sondern nur, soweit sie das Auge passieren, und nur in dieser Umformung sind sie innerhalb der durchaus anschaulichen Bildwelt ästhetisch überhaupt legitimiert.

Was „Warm" und „Kalt", auf Farbeneindrücke bezogen, eigentlich ist, läßt sich nach Boecklin schwer sagen. Der Maler beruft sich auf

die Unmittelbarkeit seines Gefühles, nach dessen Ursachen er nicht zu fragen braucht. Jedenfalls handelt es sich nicht um Temperaturempfindungen, sondern nur um Anklänge solcher, nicht um die Reaktion des Auges als Temperaturorgan auf Wärme und Kälte der einzelnen Farbenstrahlen, sondern um psychologische Beziehungen zwischen der Farbenwahrnehmung und unserm Vorstellungsleben. William Herschel hat zwar die Verschiedenheit der Wärmegrade einzelner Farbenstrahlen experimentell nachgewiesen, trotzdem läßt sich aber nicht — wie Volbehr will — behaupten, daß die Farben auf den Menschen „ähnlich" wie auf das Thermometer wirken. Das Auge übermittelt so wenig Wärme- und Kälteempfindungen als Gehörsempfindungen. Wohl aber schließen sich an die Wahrnehmung der verschiedenen Farben unmittelbar Reproduktionen von Temperaturempfindungen an, ebenso wie solche von Gehörs- und Tastempfindungen. Wir sprechen von warmen und kalten, schreienden, harten Farben usw. Daß bei den Farben der Rotreihe die Empfindungen der Wärme, bei denen der Blaureihe solche der Kälte assoziativ anklingen, hat seinen Grund wohl in Folgendem. An ihrer physiologischen Wirkung auf den Sehnerven gemessen, sind die roten Farben die reizstärkeren, die blauen die reizschwächeren. Nun weist uns aber schon die Sprache darauf hin, daß auch außerhalb der Farbenwelt Assoziationen von Wärme durch kräftige, Assoziationen von Kälte von schwachen Reizen mitgeführt werden. Wir „erwärmen" uns für das, was uns „reizt", „reizloses" läßt uns dagegen „kalt".[9]) Verlangt also umgekehrt unsere Gesamtstimmung nach gelinden Reizen, so werden die kühlen, haben wir das Bedürfnis nach lebhafteren Erregungen, so werden die warmen Farben als angenehm empfunden. Mit dieser Beziehung der Reproduktionen von Temperaturempfinden zu der Stärke des Reizes, den Farben auf uns ausüben, erklärt sich aber die Eigentümlichkeit der von ihnen ausgehenden Eindrücke, die wir als „warm" und „kalt" bezeichnen, noch keineswegs zur Genüge. Die Theorie der „inneren Nachahmung" versagt in der Deutung der von Farben ausgelösten elementaren ästhetischen Gefühle vollkommen: Farbe kann niemals wie Form Funktionsausdruck sein, sie ist reiner Gefühlsausdruck. Lipps erklärt das Erfülltsein einer Farbe mit Stimmungsgehalt als das Ergebnis einer Stimmungseinfühlung. In der Außenwelt finde ich nur Farben von bestimmtem Farbenton, bestimmter Sättigung und

Helligkeit vor. Erst in der Betrachtung einer Farbe erlebe ich in mir eine Stimmung, die ich in die Farbe „einfühle“, so daß sie, an diese unmittelbar gebunden, ihre Eigenschaft zu sein scheint. Einzig durch dieses Erfülltwerden mit meinem seelischen Zumutesein, bekommt die Wahrnehmung der Farbe einen Inhalt, wird sie ein Objekt der ästhetischen Betrachtung. Die Farbe „wird in mir zum Mittelpunkt für eine Stimmung. Diese Stimmung ist meine Stimmung, aber sie haftet an der Farbe. Sie kommt aus ihr und erscheint mithin als ihr angehörig. Dadurch geschieht es, daß Farben für mich nicht bloß diese Farbe sind, gelb, rot, blau, sondern zugleich etwas Ernstes oder Heiteres, Stilles oder Lebhaftes, etwas Warmes oder Kaltes, kurz etwas, wie eine Persönlichkeit.“[10]) Damit beantwortet Lipps aber noch nicht die Frage, wie es kommt, daß gerade diese Farbe diese Stimmung in uns erzeugt, dieser Seelenwert ihr zukommt. Das Problem wird nur lösbar, wenn wir die Mitwirkung von reproduktiven Elementen im weiteren Sinne, d. h. die Reproduktionen von Vorstellungen mannigfachster Art samt ihren Gefühlsbegleitungen annehmen. Erst diese nüancieren die assoziativ anklingenden Temperaturempfindungen, sie lassen innerhalb der warmen wie der kalten Farben Qualitätsunterschiede, Abstufungen zum Bewußtsein kommen.

Beide Wirkungsfaktoren können getrennt voneinander vorkommen, aber auch im Wahrnehmen einer Farbe sich verbinden. Das letzte wird der Fall sein beim Anschauen besonders ausgezeichneter, bei Hauptfarben im psychologischen Sinne.

Die grellrote Kriegskleidung oder Körperbemalung einzelner primitiver Stämme hat sicherlich einerseits den Zweck, durch den direkten Eindruck der Farbe physiologisch aufregend zu wirken, und zwar: auf die Feinde abschreckend und aufreizend, auf die Träger der Farbe anfeuernd. Das Rot würde hier also dem Feinde gegenüber verwandt in derselben Absicht und mit dem gleichen Erfolge, wie gegen Stiere und Truthähne. Die unmittelbare und kräftige Wirkung der Rotwahrnehmung wird andererseits aber wahrscheinlich noch verstärkt durch die mit ihr assoziativ verknüpften Vorstellungen, z. B. die des Blutes, des Feuers, weiterhin von Wunden und Schmerzen. Als Farbe des Blutes und als Herrscher-Farbe spielte das Rot im Gerichtswesen des Altertums und des Mittelalters eine hervorragende Rolle, bis es durch das Schwarz des Ernstes und der Feierlichkeit abgelöst wurde.

Wir erklären uns also den hohen Stimmungswert einzelner Farben daraus, daß sie außer ihrer, aber nur auf Grund ihrer sinnlichen Reizfähigkeit einen starken Vorstellungswert besaßen, d. h. ihre Wahrnehmung gewisse gefühlsbetonte Vorstellungen weckte. Welche Vorstellungen dies im einzelnen waren, läßt sich mit Sicherheit nicht sagen. Der mit einer Farbe ursprünglich verknüpfte Vorstellungsgehalt kann nun aber verschwinden, wenn die Bedingungen, die zu der Verknüpfung geführt haben, wegfallen, bzw. weniger oft und weniger intensiv erlebt werden. So scheidet z. B. die Vorstellung des Blutes bei der Wahrnehmung der roten Farbe mit dem Seltenerwerden des Blutanblickes, d. h. mit dem Seltenerwerden der Kriegs- und Jagderlebnisse allmählich aus. Der Stimmungston der Farben erhält sich aber und beruht keineswegs nur noch auf ihrer Reproduktionstendenz für Warm-Kalt-Empfindungen, sondern, da der Vorstellungsinhalt selbst nicht mehr reproduziert werden kann, — schließen sich an die Farbenwahrnehmung jetzt unmittelbar seine ehemaligen Gefühlsbegleitungen assoziativ an: also die Stimmungen des Heiteren, Traurigen, Düsteren, Wehmütigen usf.

Die Frage, welche Farben Träger seelischer Werte in diesem Sinne sind und welche nicht, die fernere, welche Stimmungsqualitäten den einzelnen Farben heute zukommen, sucht Goethe in dem Abschnitt seiner Farbenlehre zu beantworten, der von der „sinnlich-sittlichen Wirkung" der Farbe handelt. Er beschreibt diese Wirkung als eine Art „pathologischer Affektion", durch die wir „bald lebhaft und strebend, bald weich und sehnend, bald zum Idealen emporgehoben, bald zum Gemeinen herabgezogen werden". Goethe nimmt es als eine weiter nicht erklärbare Erfahrungstatsache hin, daß die Farbe „auf den Sinn des Auges .... und durch dessen Vermittlung auf das Gemüt .... eine entschiedene und bedeutende Wirkung hervorbringe, die sich unmittelbar an das Sittliche anschließt". Seine Gruppierung der Farben deckt sich mit der Einteilung in warme und kalte Farben, die Goethe jedoch nur insofern streift, als er bemerkt: „Das Blau gibt uns ein Gefühl von Kälte". Ein entsprechender Hinweis auf die Wärme des Rot fehlt. Goethe stellt rot-gelb, gelb-rot auf die „Plusseite", weil diese Farben „regsam, lebhaft und strebend stimmen". So scheine sich z. B. die Energie des Zinnoberrot ins Organ zu bohren und bringe eine unglaubliche Erschütterung hervor. Die Farben der

„Minusseite“ dagegen sind: Blau, rot-blau, blau-rot. „Sie stimmen zu einer unruhigen, weichen und sehnenden Empfindung.“ Das Blau macht eine sonderbare und unaussprechliche Wirkung.

Interessant ist, daß Rot im Russischen den Sinn von „schön“, von „ausgezeichnet“ hat; die „rote Stube“ ist die „gute Stube“. Rot hat also als Festfarbe seine Bedeutung für die Volksempfindung behalten. Vom Blau kann man andererseits beobachten, daß es nicht nur „unaussprechlich“ wirkt, sondern ausgesprochen als vornehme Farbe. Es taucht in der bildenden Kunst und in der Mode auf, sobald die Gesinnung der Künstler und der Gesellschaft aristokratisch wird (Empirezeit). Und zwar wird Blau als vornehme Farbe angesprochen, weil es eine kalte Farbe ist. Eine gewisse „Kühle“ des Temperaments, im Sinne einer angeborenen oder anerzogenen herabgesetzten Erregbarkeit äußeren Eindrücken gegenüber, hat aber von jeher den vornehmen Menschen charakterisiert. Ob die bekannte Redensart vom „blauen“ Blut der Adeligen irgendwie mit dieser spezifischen Bewertung der blauen Farbe zusammenhängt, wissen wir nicht. Für die außerkünstlerische Bedeutung des Blau kommt Ewald zu dem ergänzenden Ergebnis: „Der Wert des Blau ist am Kultus gemessen im Aufgange.“

Wir werden Goethe schließlich nicht folgen können, wenn er die Wirkung einer gemischten Farbe, z. B. die des Rotblau als ein Gefühl beschreibt, das seinerseits auch aus den an den Einzelfarben haftenden Gefühlsbetonungen gemischt ist. Gemischte Gefühle gehörten zum Rüstzeug der populären Psychologie des 18. Jahrhunderts. Zwar nicht gegen ihre Existenzmöglichkeit, wohl aber gegen ihre Darstellungsmöglichkeit mit künstlerischen Mitteln wandte sich Reynolds in einem Ausfall gegen dilettantische Kunstschreiber: „Weil sie nicht vom Berufe sind und daher nicht wissen, was geleistet werden kann und was nicht, sind sie sehr freigebig mit ungereimtem Lobe. Sie finden immer das, was sie finden wollen, sie loben Vorzüge, die kaum nebeneinander bestehen können und beschreiben vor allem gerne mit großer Genauigkeit den Ausdruck einer gemischten Gemütsbewegung, welche mir ganz besonders außer dem Bereiche unserer Kunst zu liegen scheint.“

Im Einklange mit Goethes theoretischen Betrachtungen stehen Boecklins künstlerische Erfahrungen. Es ist wahrscheinlich, wenn auch nicht nachweisbar, daß dieser große Farbenpraktiker und Experimentator, von dessen Schreibtisch Homer, Dante, Ariost und Goethe

nicht herunterkamen, die „Farbenlehre" gekannt hat. Rot und Gelb wirken seiner Ansicht nach heiter, blau aber stimmt geheimnisvoll. „Darum trägt Maria in meiner Pietà in Berlin ein blaues Gewand, — und so auf anderen Bildern Frauengestalten, die etwas Geheimnisvolles andeuten sollen." (Man denke z. B. an das „Herbstgefühl".) Boecklins Bemerkung über das Berliner Bild ist vom Künstler aus gemacht, für den die Absicht eine Pietà zu schaffen das Primäre, die Wahl des blauen Gewandes als eines Ausdrucksfaktors für die mit der Vorstellung der „Pietà" verbundene Gefühlswelt das Sekundäre ist. Der Betrachter legt umgekehrt die Stimmungen, die die Farbe in ihm weckt, als Bewußtseinsvorgang den Menschen unter, an denen diese Farbe auftritt, oder mit Goethes Worten: „Man bezieht bei Kleidungen den Charakter der Farbe auf den Charakter der Person." Für den Genießenden trägt also die Pietà nicht Blau, weil sie eine Pietà ist, vielmehr wir sehen in dieser Gestalt eine klagende, weil ein Blau mit dem Seelenwert „Wehmut" es uns aussagt.

Mit Recht sieht Frey in der Wiederentdeckung der Seelenwerte der Farbe vielleicht Boecklins größte Leistung. Sie gehört zu seinen malerischen Urerfahrungen. Lenbach erzählt: Boecklin habe ihn schon während der gemeinsamen Weimarer Zeit gelehrt, wie man „durch ein starkes Gelb oder Rot gewisse Blau und Grau zauberhaft erscheinen lassen könne". Daß es sich hier nicht nur um Anwendungen der Boecklinschen Lehre von den Kontraeffekten, als dem gemeinsamen Wirkungsresultat komplementärer Farben, handelt, sondern um das „Stimmen" gewisser Farben auf gewisse Gefühlstöne, das geht aus Lenbachs Bekenntnis hervor: Boecklin habe ihn an seiner Auffassung vom Bildnis irre gemacht. Um Auffassungs-, nicht um Darstellungsfragen ging also die Diskussion. Boecklin war stets auf eine symbolisierende Wirkung der Farbe aus. Er meinte, man müsse „bei dem Bildnis eines jungen Mädchens von vornherein sehen, daß es sich um ein solches handelt; es müsse daher, was Kleidung anlangt, in Frühlingsfarben dargestellt werden, — mir (Lenbach) erschien es dagegen, daß, je mehr man sich auf solche allgemeinen jugendlichen Symbole oder Effekten einlasse — desto mehr der individuelle Charakter des Bildnisses leiden müsse."

Beide Maler sind auf ihrem Standpunkte geblieben. Während der Porträtist Lenbach immer mehr einen allgemeinen, harmonisierenden

„altmeisterlichen" Farbton bevorzugte und die Ausdrucksfähigkeit der Farbe für Seelisches fast völlig ignorierte, versuchte Boecklin in seinen wenigen Porträts — nicht stets mit Glück — den spezifischen Stimmungsgehalt in einem starken Kolorismus auszusprechen. Man betrachte z. B. das Bildnis der Frau Dr. Fiedler (Berlin, Nationalgalerie). Die Dame steht vor einer Marmormauer, über die ein leichtgewölkter Vorfrühlingshimmel sieht. Das Grün der Wiesen, die der Beschauer nur ahnt, leuchtet im Grün des Mantels, die ersten Veilchen trägt die Frau in der Hand, wie ihr junges Liebesglück — das ganze Bild will von einer hellen, reinen Seele erzählen. Ich glaube ferner, daß das Hoffnungsgrün im Pinsel des Malers auf dem Selbstbildnis mit dem Tode (ebenda) nicht nur als Farbenfleck, sondern ebensosehr als Stimmungsnote zu wirken hat. Boecklin hat sich aber nie — was Lenbach zu fürchten schien — in einen öden Farbensymbolismus und -schematismus verrannt, etwa gleich den Nazarenern, die mit Vorliebe das Weiß mit der „reinen Frömmigkeit" identifizierten und denen die Unschuldsfarbe und ein sauberer Umriß ein „unbeflecktes Herz" bedeuteten.[11])

Fragt man nach der Bedeutung der Farbe als Ausdrucksfaktor für seelische Zustände in Rembrandts Schaffen, so lautet die Antwort: die Entdeckung der Seelenwerte der Farbe ist ein letztes Ergebnis seiner künstlerischen Entwickelung. Rembrandt schreitet von der Form zur Farbe vor, d. h. er unternimmt im Alter eine Transponierung des Seelischen aus der formalen Tonart der früheren Zeit in die rein koloristische; er verlegt das Zentrum des psychologischen Ausdrucks von den formalen Faktoren auf die koloristischen.

Aber Rembrandts Kunst, die Farbe zum Sprechen zu bringen, erschöpft sich nicht darin, daß sie ihm ein Mittel mehr wird, Unanschauliches zu veranschaulichen und eine Stütze und Ergänzung des Physiognomischen zu sein. Mit der leidenschaftlichen und gewaltsamen Energie, der terribilità des Genies preßt er die Farbe auf ihre Ausdrucksfähigkeit hin und zwingt ihr die letzte Leistung ab: sie muß ihm das Mittel werden, sich als Maler der Seelenhaftigkeit des Menschen zu bemächtigen. Das Alterskolorit Rembrandts übernimmt die Funktion der Physiognomie. Die Folge ist eine willentliche Entgeistigung der Köpfe zugunsten dieser Beseelung der Farbe. Es ist, als ob Rembrandt eine Greisensprache findet, die gleich der des Kindes nur in Ausdruckslauten redet, eine Sprache, wie sie dem Maler, dessen Mund

des Redens müde und dessen Hand des Formens nicht mehr mächtig ist, gebühret, eine Sprache, deren Vokabularium in Farben besteht.

Ich glaube nicht, daß es nötig ist, mit Neumann noch einen Schritt weiter zu gehen und der Farbe nicht bloß die psychologische Funktion, sondern eine metaphysische Aufgabe zuzuschreiben. Neumann redet von dem tief symbolischen Gehalt und der mystischen Wirkung der Farbe, er bezeichnet diese mit Seelenwerten gesättigte Alterskoloristik Rembrandts als das Verständigungsmittel, als den Schlüssel vom Sinnlichen zum Nichtsinnlichen. In der Farbe und einzig in ihr werde das Vergängliche als Gleichnis des Unvergänglichen erkannt. Es ist eine Frage des Glaubens, ob man Neumann auf diesen Boden der Spekulation folgt.[18]) Über Rembrandts philosophische Bedürfnisse sagen die einzigen Quellen unseres intimeren Wissens um den Menschen: seine Bilder nichts aus, wohl aber läßt sich aus den Alterswerken ablesen, daß er sich die Farbe als einzigen Ausdruck für das Psychologische vorbehalten hat. Den Bildnissen gegenüber (ich denke an das Braunschweiger Familienbild) könnte man noch im Zweifel sein, ob der Mangel an seelischem Ausdruck in den Köpfen Absicht oder ein Zeichen des Nichtmehrkönnens ist. Die Nichtbildnisse aber zeigen klar das letzte Wollen des Meisters.

War Rembrandt durch die Natur der Porträtaufgaben gezwungen, das Gesicht und den Blick zu geben, wenn auch in starker Dämpfung des Individuellen und des Geistigen, so war er den Stoffen seiner Einbildungskraft gegenüber auch hierin frei. Rembrandt malt als seine mächtigste Altersschöpfung die Heimkehr des verlorenen Sohnes (Petersburg, Eremitage), — und nun ist es das Bezeichnende, er ändert den Lukastext dahin, daß er den Vater blind sein läßt, er nimmt ihm den Hauptträger der Seelenhaftigkeit im menschlichen Gesicht: den Blick des Auges. Und in der Darstellung geht Rembrandt auf dem gleichen Wege weiter, den er mit dieser Redaktion des Stoffes eingeschlagen hat. Auch der Sohn ist blicklos, er sieht in dem Bildmoment nicht und nichts, da er sein Gesicht in das väterliche Kleid preßt, — und selbst wenn er den Kopf höbe, für den Betrachter bliebe er blicklos, da ihn dieser von hinten sieht.

Rembrandt ließ die Seelen seiner Gestalten nicht verstummen, wohl aber eine andere Sprache als die des Mundes reden: die der Farbe — und der Gebärdung.

4. Gebärdung

Der darstellende Künstler kann nur Teilinhalte aus den Lebensäußerungen der Seele seines Modelles herausgreifen: einzig ihre Ausprägung in Anschaulichkeiten, um von diesen Wirklichkeitsfragmenten aus die komplexe Gesamtvorstellung der Seele im Betrachter sich entwickeln zu lassen. Im Leben gewinnen wir die Vorstellung von der Seelenhaftigkeit eines anderen vorwiegend aus den psychischen Begleiterscheinungen der Affekte, Gefühle und Stimmungen, aus den Ausdrucksbewegungen. Aber auch von diesem Material — zu dem ja auch die Sprachlaute gehören — kann der Maler nur wieder eine Auslese verwerten; als Ausdrucksfaktoren kommen für ihn die anschaulichen Ausdrucksbewegungen in Betracht: die Gebärdung.

Der Begriff der Gebärdung umfaßt sowohl die „Gebärde" im engeren Sinne, also das Spiel der Gesichtsmuskeln, die Bewegungen der Arme, Hände und Beine, als auch das „Gebahren" des ganzen Körpers, das zustandekommt aus einem Zusammenwirken von Gesichtsausdruck, Geste und Körperhaltung. Jeder Mensch besitzt ja eine Art persönlichen, einen gewissen mechanischen Rhythmus, einen ganz bestimmten, ausschließlich ihm eignenden Ablauf von Ausdrucksbewegungen, an dem er ebenso zu identifizieren ist, wie an den unbewegt bleibenden konstitutionellen Teilen seiner Gesichts- und Körperbildung. Diesen individuellen körperlichen Rhythmus gilt es für den Künstler mit Hilfe seiner eigenen organischen Nachempfindungsfähigkeit wahrzunehmen und darzustellen.

Die starke Eindruckskraft, d. h. die Reproduktionstendenz der Ausdrucksbewegungen im Kunstwerke beruht darauf, daß die Kenntnis unserer Mitmenschen sich zum Teil aus Bewegungsvorstellungen, aus Erinnerungen an mitempfundene körperliche Rhythmik aufbaut. So läßt sich beobachten: das Auftauchen der Erinnerung an einen guten Bekannten, vor allem an einen geliebten Menschen, knüpft sich häufig daran, daß wir zufällig uns in einer Körperhaltung befinden, die der erinnerten Person eigentümlich und uns an ihr gewohnt ist.[13])

Gebärdung und Persönlichkeitsvorstellung sind außerordentlich fest miteinander assoziiert. Wir erinnern uns nicht nur an den ganzen Körper eines Mitmenschen, sondern mit dem ganzen eigenen Körper an jenen fremden.

Der Kunstgriff des Gedankenlesers Campanella bestand darin, durch Nachahmung der Haltung die Gedanken der Menschen zu erraten. Die ganze Verstehbarkeit der Gebärde beruht ja darauf, daß in dem Betrachtenden Gefühle durch bewußte oder unbewußte Nachahmung ihrer Ausdrucksbewegungen ins Leben gerufen werden. Vielleicht läßt sich auch die Psychologie der Masse und der Massenleidenschaften nur erklären auf Grund einer unwiderstehlichen interindividuellen Gefühlsbewegung infolge gemeinsamer Haltung und Bewegung. Die moralische Zwangswirkung der Bewegungen in der geschlossenen Ordnung ist jedem Soldaten bekannt, — und das Heer kann auf die mit parademäßiger Genauigkeit und Schärfe ausgeführten formalen Exerzieraufgaben nicht verzichten, weil der Vorgesetzte bei ihnen aus den angegebenen psychologischen Gründen tatsächlich nicht nur alle Köpfe, Arme und Beine, sondern auch alle Seelen „an der Schnur“ hat.

Der Ursprung für jede Gebärde ist das Ausdrucksbedürfnis für eine Gemütsbewegung. Erst insofern jeder Affekt gleichzeitig einen Vorstellungskern besitzt, ist die Gebärde nicht nur Gefühls-, sondern auch Vorstellungsäußerung und befriedigt als solche das Mitteilungsbedürfnis des Menschen. Auf Grund dieser sozialen Funktion der Ausdrucksbewegungen entwickelt sich die Gebärdung zur Gebärdensprache, zu einer Form des intellektuellen Austausches.[14])

Als künstlerischer Ausdrucksfaktor ist jede Gebärde stets eine mitteilende, nicht bloß eine „ausdrückende“, wie ja auch jede Äußerung des Menschen im Drama — selbst der Monolog — auf das Verstandenwerden durch den Zuschauer rechnet. Die Gebärde wendet sich, wenn es auch die Trägerin derselben, also die dargestellte Person nicht so meint, an den Bildbetrachter, weil er sie eben sieht. Der Porträtierte führt stets mit dem Beschauer eine Art Gespräch, das sich freilich der Augen- und Hand-, statt der Mundsprache bedient.

Daß wir die Gebärde verstehen, daß sie überhaupt ein künstlerischer Ausdrucksfaktor für Seelisches werden kann, ruht erstens auf der schon betonten engen assoziativen Verknüpftheit zwischen allen Ausdrucksbewegungen und ihren Affekten und Vorstellungsinhalten. Indem wir eine Gebärde nachempfinden, schließt sich der Affekt an, dessen Ausdruck sie ist. Zweitens liegt aber die Eindeutigkeit des natürlichen Systems der Ausdrucksbewegungen in ihrer

lokalen und assoziativen Beziehung zu den Sinnesorganen und Sinnesempfindungen. Das Mienenspiel des Mundes ist deshalb so leicht verständlich, weil es in einer Wiedergabe der Bewegungen besteht, die bei lust- oder unlustbetonten Geschmackseindrücken ausgelöst werden, die Mimik der Nase und der Augenpartien wegen ihres Zusammenhanges mit den angeborenen Reflexen auf Geruchs- und Lichtreize. Die Gebärden der Arme und Hände werden unmittelbar als Greif- und Tastbewegungen verständlich, ist doch, entwickelungsgeschichtlich betrachtet, z. B. die hinweisende Gebärde nichts anderes als eine bis zur Andeutung abgeschwächte Greifbewegung. Alle diese Ausdrucksbewegungen treten nun aber für gewöhnlich auf bei Erregungen und Vorstellungen, die mit den betreffenden Sinnen nichts mehr zu tun haben, sondern nur noch einen allgemeinen Lust- und Unlustcharakter tragen.

In Hinblick auf die seelischen Inhalte, die sie widerspiegeln, herrscht nun aber unter den Ausdrucksbewegungen des Gesichts, der Greif-, Tast- und Gehwerkzeuge keine Gleichwertigkeit. Vielmehr besteht eine Stufenfolge der Gebärden derart, daß die stärksten und mit unserem leiblichen Sein am engsten verknüpften Affekte die Region der Extremitäten beanspruchen, während der Gesichtsausdruck eine höhere Entwickelungsform der Ausdrucksfähigkeit repräsentiert, da er die Qualität der Affekte angibt, nicht nur ihre von den Körperbewegungen verratene Intensität. Vor allem aber ist das Gesicht der Hauptschauplatz, auf dem die Vorstellungsinhalte der Affekte ausgedrückt werden. Im Umkreis der höheren Sinnesorgane herrschen also die Gruppen von Ausdrucksbewegungen, die mit der Verfeinerung unseres Gefühlslebens in Verbindung stehen. So ist das Mienenspiel — auch genetisch betrachtet — die entwickeltste Form der Gebärde. Selbst den Blick des Auges fassen wir als Ausdrucks-, vorwiegend als eine Greifbewegung. Während sich die stärksten Grade eines körperlichen Schmerzes oder Lustgefühls z. B. Ausdruck verschaffen in den Bewegungen der Gliedmaßen: es ist um an den Wänden hoch zu laufen — Freudensprünge — um sich greifen usw., spiegeln sich schwächere Grade und qualitativ andere Gefühle, solche seelischer Art, in der Mimik des Gesichts wider, ja, der einzige anschauliche Verräter einer Stimmung kann die latente Beweglichkeit des Blickes sein.

Die Beziehungen zwischen Bewegtheit und Geistigkeit, die zur Rangordnung der Gebärden führten, bilden, wie die Sprache zeigt,

einen festen Bestandteil der populären Psychologie. Das „Außersichsein“ im Gegensatz zum „Sichzusammennehmen“ bezeichnet deutlich die Ausdrucksbeweglichkeit bei intensiven, den ganzen Körper in Anspruch nehmenden Reizen gegenüber der Bewegungsarmut bei Affekten, die vom Vorstellungsgehalt und dem Willen beherrscht werden. Es besteht also, um die gemeine Ansicht in der Sprache der Psychologie auszudrücken — eine feste Wechselwirkung zwischen geistigen und körperlichen Bewegungen überhaupt. Sie konkurrieren miteinander. Der Zustand intensivster geistiger Arbeit läßt sich nicht mit der Ausführung körperlicher Bewegungen verbinden, im Gegenteil: der Augenblick, in dem die „innere Stimme“ zu einem spricht, zeigt den Körper in Erstarrung. Die Glieder bleiben in einer Bewegungsphase stehen, der Ausdruck aufmerksamsten Lauschens prägt sich dem Gesicht ein, wie ihn z. B. Rembrandts Matthäus (Paris, Louvre) oder Boecklins Selbstbildnis mit dem Tode (Berlin, Nationalgalerie) und Michelangelos Jesaias an der Sixtinischen Decke zeigen. Andererseits: Die geistige Tätigkeit läßt sich dämpfen, ja unterdrücken durch willentlich herbeigeführte Konkurrenz mit der körperlichen Aktion. Der Segen des Sportbetriebes für den Kopfarbeiter beruht hierauf.[15])

Aus dieser psychologischen Not sucht der Porträtist eine Tugend zu machen, indem er Bewegungen und Gebärden als Ersatz für eine Seelenhaftigkeit verwendet, die das Gesicht und der Blick nicht hergibt. So ist es ein bekannter malerischer Ausweg, Menschen, die wenig „im Kopf“ haben, und denen sich auch nicht durch willkürliche Intensivierung des Blickes etwas Geist und seelische Energie verleihen läßt, in einer möglichst momentanen impulsiven Ausdrucksbewegung darzustellen. Über die Starrheit der Seele wird so durch die Belebtheit des Körpers hinweggetäuscht. Franz Hals und van Dyck handhabten diesen Kunstgriff meisterhaft. Entsprechend pflegt der Porträtist die äußere Bewegtheit um so mehr einzuschränken, ein je intensiveres geistiges Leben im Kopfe ausgedrückt werden kann. Die absolute Ruhe der Haltung wirkt auf solchen Porträts als ein „Insichruhen“ der Seele. Rembrandt und auf manchen Porträts der so bewegungsfrohe und -reiche Goya gründeten den machtvollen Bildniseindruck auf diese Lebens- und Wirkungserfahrung.

Für den Künstler kommen nur die universalen Elemente der

natürlichen Gebärdensprache in Betracht. Als eindeutig, allgemein verständlich werden ihm die Gebärden gelten, deren anschauliche Beziehung zu ihrer Bedeutung unmittelbar erkennbar ist. Obwohl im allgemeinen sich überall unter ähnlichen Verhältnissen ähnliche Formen einer Gebärdensprache herausgebildet haben, sind doch der Verständlichkeit der Gebärde Grenzen gesetzt in den Temperamentsunterschieden, den Sitten und der Kultur verschiedener Völker und Zeiten. Wir wissen alle, daß wir die italienische Gebärdung leicht als theatralisch empfinden, in ihrer künstlerischen Anwendung sogar meistens so empfunden haben, obwohl sie für den Italiener eine durchaus natürliche Art sich zu geben ist. Wie wenig das südliche Sichgebärden dem nordischen Temperamente gemäß ist, zeigen die Anfänge Rembrandts. Man erinnere sich der pathetischen „großen" Renaissance-Geste, mit der Christus den Lazarus erweckt (Radierung). Zu den Gebärden, die wohl allgemein verstanden, aber verschieden bewertet werden, kommen die einem Bedeutungswandel unterworfenen.

Sieht man das Material an Gebärdungen durch, die als künstlerische Ausdrucksfaktoren verwendbar sind, so ergeben sich zwei psychologisch grundverschiedene Gruppen. Die eine umfaßt Gebärden, die vorzugsweise dem Ausdrucksbedürfnis für Gemütserlebnisse dienen, wir wollen sie „Affektgebärden" nennen, auf der anderen Seite stehen „Vorstellungsgebärden", deren Funktion es ist, Vorstellungsinhalte mitzuteilen. Innerhalb dieser Kategorie „hinweisender" Gebärden sind aber wiederum die unmittelbar hinweisenden von den mittelbar hinweisenden oder symbolischen Gebärden zu unterscheiden. Diese letzten enthalten keine unmittelbare Veranschaulichung eines Vorstellungsinhaltes, sondern weisen auf eine Vorstellung hin, die ihrerseits wieder einen Gedankeninhalt, den zu symbolisierenden, vertritt. Der Weg des Verständnisses führt hier also über eine nach zwei Seiten assoziativ verknüpfte Zwischenvorstellung.[16])

Die Affektgebärden tragen durchaus monologischen Charakter, sie sind die Formen des pantomimischen Selbstgespräches, weil ihren Inhalt stets ein Affekt bildet, der sich in dem Sichgebärdenden abspielt. So dient etwa die Gebärde der Pietà Boecklins (Berlin, Nationalgalerie) lediglich dem Ausdruck der Stimmung, sie weist nicht auf einen Vorstellungsinhalt oder ein Objekt außerhalb der Agierenden hin, und wird auch nicht erst mit Hilfe von Begriffsübertragungen verständlich.

Die unmittelbar hinweisende Vorstellungsgebärde hat dagegen als ein Mittel intellektuellen Austausches dialogischen Charakter. Von dem Träger der Ausdrucksbewegung zielt sie zentrifugal nach außen, auch für den Fall, daß sie eine rückbezügliche Geste ist. Wenn ich auf meine eigene Person zeige, so will ich nicht mir mitteilen, das bin ich, sondern einem Subjekt außer mir, dessen Aufmerksamkeit dann zentripetal gelenkt werden soll. Derartige Gebärden können sich nach zwei Hauptrichtungen erstrecken, einmal innerhalb des Bildraumes, — andererseits aus dem Bilde heraus in der Richtung auf den Bildbetrachter. Im ersten Falle dienen sie, von ihrem mitgeteilten und sich von Fall zu Fall änderndem Vorstellungsinhalt abgesehen, — der Verknüpfung der Bildteile: Räumlichkeit, Gestalten, Objekte, zur inneren Bildeinheit; im zweiten Falle ist ihre Aufgabe, zwischen dem Betrachter und dem Bildinhalt eine feste Beziehung herzustellen, die äußere Bildeinheit, d. h. die des Geschauten mit dem Schauenden aufrecht zu halten. Der ins Bild hineinweisende Jüngling auf Raffaels Disputa und der aus dem Bilde herausgestikulierende Hauptmann auf Rembrandts Nachtwache illustrieren beide Möglichkeiten unmittelbar hinweisender Gebärdung.

Rembrandts bekannte Radierung: „Josef erzählt seine Träume" gibt ein Beispiel für die künstlerische Verwendung der mittelbar hinweisenden oder symbolischen Gebärde. Die Geste Josefs ist ohne weiteres nicht verständlich. Sie weist nicht auf eine unmittelbar anschauliche Beziehung hin. Das täte sie, wenn z. B. ein Größenmaß: die Höhe von der Erde bis zu den über sie ausgebreiteten Händen, mitgeteilt werden sollte, es findet auch kein Affekt in dieser Gebärde seine anschauliche Spiegelung, es ist keine Lust- oder Unlustgeste. Vielmehr bildet das Bindeglied zwischen Gebärde und dem durch sie bezeichneten Gedankeninhalte unsere, durch die Anschauung der ganzen dargestellten Szene wachgerufene Erinnerung an die biblische Geschichte. Erst, weil und wenn wir wissen, was Josef geträumt hat, wird uns das Wie seiner Traumdarstellung durch die symbolische Gebärde verständlich.

Eine große Klasse von Gebärden versagt sich nun aber der künstlerischen Wiedergabe, nämlich die nachbildenden Gebärden. Diese Gebärden werden dadurch gekennzeichnet, daß sie einen Gegenstand durch die Ausdrucksbewegung nachahmen und zwar entweder durch

ein Nachzeichnen seiner Umrisse oder durch ein Nachformen seiner plastischen Gestalt. Eine derartige Geste wird ganz verstehbar erst nach vollendeter Nachbildungsbewegung, wenn der Körper ganz beschrieben ist. Die bildende Kunst kann aber stets nur, da sie Bewegung durch Ruhe ausdrücken muß, einen Moment aus einer Bewegungsfolge herauslösen und von diesem Teilinhalte des im Leben wahrgenommenen aus die Gesamtvorstellung durch den Betrachter gewinnen lassen. Aus der Reihe von Bewegungsmomenten, aus denen sich die Affekt- und Vorstellungsgebärde zusammensetzen, wählt der Künstler die Höhe- oder richtiger Endpunkte der Bewegung, in denen sie zum Stillstand kommt. Die Pietàgebärde z. B. wird darstellbar in dem Augenblick, in dem die Hand am Kopfe ruht, die Josefgebärde im Moment des Ausgestrecktbleibens der Hände über dem Erdboden. Und diese Gebärdenfragmente lassen im Betrachter den Gesamtablauf der Bewegung reproduziert werden, genügt ihr Anblick doch auch im Leben schon, um den Sinn der Gebärde und das Vorher der Bewegung abzulesen. Da aber die Kunst nicht die Bewegung als Bewegung geben kann, sondern nur einen diese für die Vorstellung symbolisierenden Ruhezustand, kann sie auch die nachbildende Gebärde nicht verwenden, deren Vorstellungsinhalt wie gesagt einzig der Betrachtung der ganzen Bewegung ausgeliefert wird, und sich durch keine Nichtbewegung vertreten läßt; innerhalb der nachbildenden Ausdrucksbewegung gibt es keinen „fruchtbarsten Moment", sondern alle sind gleich unentbehrlich.

Wenn im Abschnitt über das Griffel- und Pinselporträt behauptet wurde: die primitive Umrißzeichnung ist aufzufassen als entstanden aus der nachbildenden Umrißgebärde, derart, daß an Stelle des Materials der Luft, in die der Mensch seine Gebärde zeichnet, das dauerhaftere des Steines oder Holzes getreten ist, so befindet sich diese Feststellung nicht in Widerspruch mit der hier ausgesprochenen Unverwendbarkeit der nachbildenden Gebärde für den Künstler. Es ist etwas anderes, daß die künstlerische Tätigkeit sich aus einer Gebärde entwickelt und, daß sie eine Gebärde, im Sinne des Gebahrens einer Gestalt, darstellt. Wenn die zeichnende Hand eine das Vorstellungsbild nachbildende Gebärde ausführt, so vermag sie deshalb doch nicht jemanden zu zeichnen, wie er mit der Gebärde einen Gegenstand nachbildet.

Wir haben keine Geschichte der Gebärde, weder eine Darstellung ihrer völkerpsychologischen Bedeutung, noch ihrer künstlerischen Verwendung. Über die Rolle, die die Gebärdung in der Entwickelung der Kunst gespielt hat, müssen daher einige Andeutungen genügen. Worauf es ankommt, ist die Tatsache, daß sich von einem absoluten ästhetischen Wert der Gebärdung ebenso wenig sprechen läßt, als von einem solchen der Ähnlichkeit oder irgend eines Ausdrucksfaktors sonst, etwa der Farbe. Die künstlerische Wertung der Gebärdung ist fortwährenden Schwankungen unterworfen.

Jedenfalls gelangten elementare seelische Zustände in der primitiven Kunst früher zum Ausdruck in den Gebärden der Greif- und Gehwerkzeuge als im Spiel der Gesichtsmuskeln. Und das entspricht wohl auch dem entwickelungsgeschichtlichen Verlauf, der die Ausbildung der Gebärdung in der charakterisierten Abhängigkeit von der Ausbildung des Gefühls- und Vorstellungslebens zeigt. Dazu kommt ein rein technischer Grund: Eine Arm- oder Beinbewegung ist leichter zu zeichnen, als eine Veränderung des Gesichtsausdruckes. Man kann freilich oft bemerken, daß Kinder sehr rasch der wenigen, die größten Ausdrucksmöglichkeiten des Gesichts (Lachen und Weinen) tragenden Linien habhaft werden. Vielleicht ist auch die größere Empfindlichkeit des Auges für Bewegungen als für stabile Verhältnisse ein Grund gewesen für das Vorausgehen des Pantomimischen vor dem Physiognomischen in der Geschichte der bildenden Kunst.[17])

Die primitiven Zeichner bedienen sich ursprünglich — wieder im Zusammenhang mit den natürlichen genetischen Verhältnissen — der Affektgebärden, oder richtiger: die Gebärden, die sie wiederzugeben suchen, haben nur die Aufgabe, die Gefühlszustände ihres Trägers auszudrücken. Sobald aber die Gebärde im Leben anfing, dem Mitteilungstriebe zu dienen, sobald sie eine soziale Funktion bekam, wurde die Gebärdung auch in der Kunst ein Mittel der Vorstellungsweitergabe. In der Bilderschrift der primitiven Völker und als Bindeglieder dieser Schriftfragmente, treten rein symbolische Zeichen und Linien ohne jede anschauliche Beziehung zwischen den Vorstellungsgebärden auf. Je ausschließlicher die Gebärdung der Mitteilung dient, um so unnaturalistischer wird sie wiedergegeben. So wird aus einer Körperbewegung ein bloßes Zeichen. Daher begnügt man sich mit einer einzigen ausgestreckten Hand, der des Sprechers, wenn es z. B. gilt, die

Petition von sieben in ihren Ansichten übereinstimmenden und gezeichneten Kriegern darzustellen.[18]) Es ist natürlich, daß die Hände bei ihrer großen Bedeutung für die Gebärdung bis in das frühe Mittelalter hinein allgemein viel zu groß wiedergegeben werden; die primitive Kunst wertet die sinnlichen Elemente nicht nach ihrer Anschaulichkeit und Wirklichkeitsgemäßheit, sondern nach ihrer Bedeutung im Vorstellungsleben des Zeichners.

In der antiken Kunst kreuzen sich zwei Strömungen, eine der Ausbildung der künstlerischen Gebärdensprache entgegenkommende Temperamentsanlage des griechischen Volkes und eine ethische, ihr bis zu einem gewissen Grade widerstrebende Anschauung. Der überall im Süden so lebhaft ausgebildete Sinn für das körperliche Sein und Sichgeben des Menschen nährt gemeinsam mit dem sich aller körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten bedienenden Temperamente das Gefühl für die Gebärdung in Leben und Kunst. Diesem Drang zur Gebärdung begegnet nun aber — und in der archaischen Kunst ist dieser Prozeß deutlich sichtbar — eine ethische Auffassung des Menschen, die von ihm fordert, daß er sich in jeder Gemüts- und Lebenslage stets selbst gleichbleibe.[19]) Ein solches Ideal konnte natürlich nur bei einem zur lebhaftesten Gebärdensprache neigenden Volke überhaupt sich entwickeln. Die Gebärdung wurde dank ihrer allgemeinen Verbreitung ethisch entwertet und mit dem Odium des Plebejischen und Würdelosen behaftet. Das Ideal des Ansichhaltens in psychischer Beziehung bedingte auch ein Ansichhalten der Gliedmaßen in der Kunst, eine gewisse Steifheit und Unbeweglichkeit, die keineswegs nur auf ein technisches Nichtanderskönnen, vielmehr auf dieses moralische Nichtanderswollen zurückzuführen ist. Als sich die Bande dieser strengen Ethik lösten, wurden auch die Glieder wieder frei, und die Gebärdung gewann eine neue und verstärkte Ausdrucksbedeutung.

Das Überwiegen des Mimischen vor dem Physiognomischen in der antiken Kunst ist wohl mit darauf zurückzuführen, daß die Plastik das Interesse des Beschauers nicht auf den Kopf konzentrieren darf, sondern über die ganze Gestalt verteilen muß. Daher die Beredsamkeit des Körpers und die Verschwiegenheit des Mundes und der Augen. Vielleicht wird aber auch die ganze Innigkeit mancher Gebärden überhaupt erst empfindbar an der Kälte des Gesichtsausdruckes.

Der große Fortschritt Giottos über die typische Festsetzung der

Gebärdensprache in der byzantinischen Kunst hinaus lag in den feierlich gedämpften, aber doch so persönlich empfundenen Gesten seiner Gestalten.

Der psychologischen Bedeutung der menschlichen Gebärdung ging Leonardo als erster systematisch denkend nach. Er empfahl dem jungen Maler die Gebärdensprache der Stummen, dieser „Meister der Gestikulation" zu studieren. „Wenn die Figuren", so lehrte er, „nicht lebendige und derartige Bewegungen machen, daß sie damit in ihren Gliedern die Absicht ihrer Seele ausdrücken, so sind sie doppelt tot. Erstens sind sie dies, weil die Malerei ja an sich nicht wirklich lebendig ist, sondern, selbst leblos, lebendige Dinge nur ausdrückt. Und verbindet sich also nicht die Lebhaftigkeit der Gebärde mit ihr, so ist sie zweifach tot." Darum notierte er sich: „wie man eine in Zorn versetzte Person macht!" — „wie man einen Verzweifelten darstellt" — „einen darzustellen, der zu mehreren Personen redet" usw. Der Meister des Abendmahls hatte das Recht, die Gebärden „Verkünder der Seelenbewegungen zu nennen", — und er ist der erste, der vom Standpunkt des Malers aus die Forderung formuliert: „die gemalten Figuren müssen in solcher Weise gemacht sein, daß die Beschauer von ihnen mit Leichtigkeit aus ihren Stellungen den Vorsatz ihres Gemütes zu erkennen vermögen."

Die Ausbildung einer künstlerischen Gebärdensprache, sozusagen eines pantomimischen Alphabets für den Ausdruck typischer Affekte und Stimmungen wurde eine der wichtigsten formalen Aufgaben der klassischen Kunst. In Italien schufen die großen Künstler eine Skala von Ausdrucksbewegungen, die im Norden zum akademischen Schema für den Gebrauch jedes Pinselknechtes wurde. So versteht man, daß C. Dolci im „Dialog über die Malerei" es als einen ihrer Ruhmestitel erwähnt, sie könne „zwar Dinge, die nur durch den Kontakt sich fühlbar machen, oder die bloß dem Geschmacke zugänglich sind, nicht direkt malen", wohl aber Gedanken und Empfindungen, „soweit und weil diese sich durch gewisse äußere Bewegungen zu erkennen geben".

Der ganze Unterschied des nordischen und des südlichen Temperaments spiegelt sich wider in der niederländischen und italienischen künstlerischen Gebärdensprache. Die Differenz ist aber nicht nur eine graduelle, sondern auch eine qualitative. In Holland fehlt

nicht etwa die Ausdrucksbewegung überhaupt, aber die germanische bildende Kunst bevorzugt den mimischen Ausdruck im Gegensatz zur Vorherrschaft der pantomimischen Sprache bei romanischen Nationen. Wir sahen: die Gebärden der Greif- und Tastorgane dienen vorwiegend dem Ausdruck der Affekte. Die Menschen, die von der italienischen großen Kunst dargestellt wurden, waren aber ein Geschlecht, überreich an starken Affekten und aktiven Gefühlen, voller nach außen gerichteter Begehrungen; ihr Gemütsleben fand daher in der pantomimischen Gebärdung seine vollendete Wiedergabe. In Holland dagegen, dem Lande nach innen gewandter und mit passiven Gefühlen beschäftigter Menschen, bildeten sich die physiognomischen Gebärdungen aus, die der Schauplatz eines entwickelten Vorstellungs- und Stimmungslebens sind.

Und es ist nicht nur der Gegensatz von handelnden und wollenden Naturen hier, denkenden und fühlenden dort, der sich in der italienischen und holländischen Gebärdung ausspricht. Auch der Wert der schönen menschlichen Äußerlichkeit, seines vollkommenen körperlichen Daseins findet nur in Bewegungsmotiven, die den ganzen Körper beanspruchen, den deckenden künstlerischen Ausdruck, während der Reichtum menschlicher Innerlichkeit und Beseeltheit einzig durch das Spiel der Gesichtsmuskeln und die Tiefe des redenden Auges wiederzugeben ist.

An einem Objekt vereinigen lassen sich beide Ausdrucksfaktoren nicht, ebensowenig wie die Darstellungsmittel: Form und Farbe sich je zu einer höheren Einheit verbinden. Die ersten schließen einander psychologisch, die zweiten ästhetisch aus. Man kann auch in der Kunst nicht immer alles wollen, und vielleicht beruht der tiefe Unterschied des Künstlers vom Dilettanten darin, daß jener die Grenzen kennt, weiß, was er von Material und Mitteln verlangen kann, während dieser, das Unmögliche erstrebend, nicht das Geringste des Möglichen tatsächlich hervorbringt. Auf irgendeine Seite der Wirklichkeit muß die Kunst stets Verzicht leisten, und der alte französische Atelierspruch: „Savoir faire des sacrifices" behält seine Gültigkeit.

Wohl jeder Betrachter japanischer Kunst macht die Erfahrung: die summarische Darstellung der Gesichts- und Körperformen und die unglaubliche Fähigkeit, Bewegungen und Gebärden wiederzugeben, erscheint nebeneinander ganz unvereinbar. Jahrhundertelang werden mit

den gleichen wenigen Strichen Gesicht und Hände in formelhafter Weise hingeschrieben. Neben dieser Armut an Ausdruck aber ein unendlicher Reichtum an Bewegungsmotiven! So momentan die Gebärden der Krieger, Träger, Schauspieler, Handwerker usw. anmuten, so erstarrt, maskenhaft erscheinen ihre Physiognomien. Verständlich wird diese merkwürdig einseitige Darstellungsfähigkeit der japanischen Kunst erst aus der ursprünglichen Verschwisterung der Malerei mit der ihr als ebenbürtig geltenden Kalligraphie. Die Gewohnheit des Auges und der Hand, sich in kräftig bewegten und geschwungenen Linien zu ergehen, führt zu einer Bevorzugung aller linear sich entfaltenden Bewegungen vor den gegebenen und unbewegten Körper- und Gesichtsformen. Die Projektion der körperlichen Gebärdung auf eine Fläche ergibt ja einen Linienablauf, der sich „hinschreiben" läßt, während das Ideal der kalligraphischen Schönheit selten durch das Lineament des Mienenspiels befriedigt wird.

Eine ästhetische Diskrepanz zwischen der Naturnähe der Gebärden der Greif- und Gehorgane und der Naturferne des Gesichtsausdrucks existiert für den japanischen Künstler nicht, ist er doch nicht an den europäischen Begriff einer durchgehenden und nur im Ganzen mehr oder minder strengen Wirklichkeitsgemäßheit gebunden.

Die Tatsache, daß ein Volk höchster künstlerischer Leistungen fähig ist, nicht nur trotzdem, sondern gerade weil es den Begriff der Naturwahrheit und Ähnlichkeit in unserem Sinne einer Übereinstimmung des „Abbildes" mit dem „Vorbilde" in einer Reihe von Merkmalen nicht kennt, diese Tatsache sollte doch zu einer endlichen Revision unseres ästhetischen Begriffsschatzes führen. Die japanische Kunst verzichtet auf Wirklichkeitsgemäßheit ihrer Leistungen aus ästhetischen Gründen. Hören wir einen ihrer Kenner und Theoretiker, Shin-zau, der 1777 in seinem Buche „Gwa-Joku" die gute „alte" Kunst der schlechten „modernen" gegenüber dadurch charakterisiert, daß sie weniger Natur, aber desto mehr Kunst gewesen sei: „Unter den Gemälden gibt es eine sogenannte naturalistische Art, bei der es für erforderlich gehalten wird, daß Blumen, Gräser, Fische, Insekten usw. genaue Ähnlichkeit mit der Natur zeigen. Dies ist ein besonderer Stil und muß als solcher gewürdigt werden; doch da sein Ziel nur die Darstellung der Formen unter Vernachlässigung der Regeln der Kunst ist, so ist er ohne Adel und ohne Geschmack.

— Bei alten Bildern wurden das Studium der Zeichenkunst und die Gesetze des Geschmackes beobachtet, ohne daß man auf eine genaue Nachahmung der natürlichen Form sah. — Es ist der Fehler der fremden (europäischen) Gemälde, daß sie sich zu tief in die Wirklichkeit versenken und daher viele Einzelheiten zeigen, die besser unterdrückt werden; — solche Werke sind wie bloße Zusammenstellungen von Wörtern; das japanische Gemälde aber soll ein Gedicht von Farben und Formen sein. — Es ist durchaus nicht wesentlich, die Natur genau zu kopieren. Eine Zeichnung kann eine sehr gute Darstellung einer Naturerscheinung und dennoch ein sehr armseliges Kunstwerk sein. Auf der anderen Seite kann ein Gemälde einen hohen künstlerischen Rang verdienen, ohne den Tatsachen der Natur gerecht zu werden."[20])

Der künstlerische Sinn der Gebärde in der japanischen Malerei ist nicht so sehr der, Bewegungserlebnisse wiederzugeben, vielmehr dienen alle diese Bewegungsmotive einer rein formalen Absicht, nämlich der dekorativ wirksamen Rhythmisierung der Bildfläche. Der japanische Künstler betont die spezifisch formale Funktion aller Gebärdung innerhalb der übrigen kompositionellen Elemente gegenüber ihrer sachlichen Aufgabe, die Gestalt, ihre Innerlichkeit und den Zusammenhang der stofflichen Faktoren zu deuten.

Da der Formwert der Gebärde in ihrer Bedeutung für den Umriß einer Figur ruht, ist er ein rein linearer. Die Geschlossenheit oder das Löchrige des Konturs, der stufenförmige oder der steil abstürzende Linienablauf an einer Körperseite, das linde Fluten des Lineaments oder das jähe Herausfahren einer Liniengruppe bestimmen den eigentümlichen ornamentalen Reiz, den — nicht allein in dem linienempfindlichen Japan — die Projektion des Körpers auf die Fläche, seine Silhouettenwirkung, hervorbringt.

Dem Versuch, die entwickelungsgeschichtliche Bedeutung der Gebärde als Ausdrucksbewegung und ihre Verwendbarkeit in der Kunst zu skizzieren, hat sich also die psychologische Analyse des ästhetischen Eindrucks anzuschließen, der in ihrer Anschaulichkeit liegt. Ich sehe eine doppelte Möglichkeit, eine Bewegungsfiguration ästhetisch aufzufassen: einmal kann ich der Gebärdung als eines ruhenden, vom Hintergrund sich wie eine Arabeske abhebenden Bildes bewußt werden, andererseits sehe ich ihren Bewegungsaufwand, empfinde ihr Flüssig-

werden. Der Akt der Bildbetrachtung wird aber selten ausschließlich durch die eine oder die andere Auffassungsweise gekennzeichnet werden, vielmehr verwachsen bei Menschen, die nicht ganz einseitig motorisch oder visuell apperzipieren, beide miteinander, durchdringen und ergänzen sich. Nun ist aber die ästhetische Bewegungsauffassung ihrerseits wieder das Produkt zweier, in der Analyse auseinanderzuhaltender Faktoren. Der Genuß beruht nämlich auf dem Sehakt als solchem, also auf sensorischen, und auf reproduktiven Elementen.

Die Gefühlsbetonung unserer Gesichtsempfindungen hängt zusammen mit dem Bau unseres Sehapparates. Es ist bekannt, daß die vertikale Symmetrie (d. h. die Anordnung der zueinander symmetrischen Elemente links und rechts von einer vertikalen Teilungsfläche) als angenehm empfunden wird und unmittelbar „ins Auge fällt", während die horizontale Symmetrie gleichgültig und sehr schwer bemerkbar ist. Die Gründe für diese verschiedene Bewertung symmetrischer Verhältnisse sind wahrscheinlich diese. Infolge optischer Täuschungen sehen wir allgemein die obere Hälfte einer halbierten Senkrechten für größer an, als sie ist; d. h. wir fassen die Gleichheit senkrecht aufeinanderstehender Teile nicht als solche auf. Ferner: Die Vertikalsymmetrie bedingt eine Wiederholung derselben Empfindung, die Horizontalsymmetrie aber nicht, und zwar deshalb, weil unser Sehapparat selbst vertikal symmetrisch gebaut ist. Für die beiden Augen gibt also die vertikal symmetrische Figur die gleiche Empfindung zweimal, der Lustwert, der der Wiederholung gleicher Empfindungen überhaupt eignet, bildet also den Grund der angenehmen Wirkung der Symmetrie. Es ist höchst wahrscheinlich, daß eine Befriedigung der rein psychologischen Forderungen des Auges, z. B. eine Inanspruchnahme des Sehapparates gemäß dem Prinzip des — an der Erreichung des Zweckes gemessen — kleinsten Kraftaufwandes, unmittelbar von Lustgefühlen begleitet ist. Eine Nachwirkung tatsächlicher Erfahrungen, also ein Eintreten des sehenden Auges für die tastende Hand in Auffassung und Genuß optischer Formen ist keineswegs stets anzunehmen.[21])

Zum Anteil des sensorischen Faktors am anschaulichen Eindruck der Bewegungsdarstellung kommen nun aber die Erfahrungen von Spannungen, Haltungen, Bewegungen des eigenen Körpers, die assoziativ in die Betrachtung der Formen hineinspielen. Wir nehmen, wie

Lipps sich ausdrückt, eine „mechanische Interpretation" der Körperhaltung des Dargestellten vor. Diese Reproduktionen kommen zustande auf Grund von Nachempfindungen unmittelbar sinnlicher Art beim Anblick von Bewegungen und Haltungen im Leben. Derartige Verknüpfungen zwischen einer optischen Wahrnehmung und unserer „inneren Einstellung" (Groos) auf diese haben nun so oft stattgehabt, daß vor dem Bilde — auch ohne Nachahmungsimpulse — die betreffenden Empfindungen reproduziert werden. Man denke an den Anblick einer starken Kopfdrehung. Das tatsächliche Eintreten von Organempfindungen an Stelle ihres reproduktiven Nachklingens, ist, glaube ich, nur bei motorisch außerordentlich stark veranlagten Menschen zu beobachten, also selten. In diesen Fällen würden sensorische Daten statt mit reproduktiven mit anderen sensorischen verwachsen.

Neben der ästhetischen Bedeutung, die die Gebärde an sich als Ausdrucksbewegung und als Bewegungsmotiv besitzt, nimmt sie nun aber Teil an der gemeinsamen Aufgabe aller formalen Elemente, das Bild zur optischen Einheit zusammenzuschließen. Die Gebärdung dient der Verknüpfung der Kompositionsteile untereinander, weil das Auge des Betrachters sich von ihr durch das Bild führen läßt. Wo ein Arm hinzeigt, geht auch der betrachtende Blick hin. Die Führung unserer Augen durch ein Kunstwerk ist aber — und allein das legitimiert sie ästhetisch — zugleich eine Leitung unserer Seele. Was wir zusammen sehen, fühlen wir auch zusammen, die anschauliche Nähe und Bezogenheit zweier Dinge aufeinander zwingt uns, sie auch zusammen zu denken, sie in der Vorstellung, also sachlich, in Beziehung zu setzen. Die optische Einheit wird zur Vorstellungseinheit. Von der anderen Seite betrachtet: der stoffliche Beziehungsreichtum gewinnt erst ein Daseinsrecht innerhalb des Kunstwerkes, wenn seine unanschauliche Natur anschaulich gemacht, wenn die Bindungen und Gegensätze inhaltlicher Art als formale oder koloristische Verknüpftheiten und Kontraste sichtbar werden.

Alles Inbeziehungsetzen bedeutet aber eine doppelte Bereicherung der ästhetischen Wirkung: es gewinnen an Kraft sowohl die Anschauung überhaupt, als auch die in Beziehung gesetzten Elemente. Am ästhetischen Genuß nehmen eben in diesen Fällen der Betrachtung eines reichgegliederten Kunstwerkes sowohl die Inhalts-, als auch die Beziehungsvorstellungen teil, samt ihren Gefühlsbegleitungen.

Dadurch, daß zwei Dinge in Beziehung zueinander gebracht werden, knüpft sich ferner nicht nur eine Verbindung zwischen ihnen, vielmehr wird jedes in seiner qualitativen Eigenart modifiziert, sie treten in Wechselwirkung miteinander, sie beeinflussen sich gegenseitig wie zwei benachbarte Farben. So besitzt auch die Gebärde eine rückwirkende Kraft auf den Gesichtsausdruck. Ein Gesicht von bestimmter Formung ist nicht dasselbe Gesicht auf bewegtem und auf unbewegtem Körper. Gerade auf dieser rückwirkenden Kraft der mit dem Menschen in Beziehung gesetzten lebendigen oder leblosen Dinge um ihn herum beruht ja der Wert der anschaulichen Beziehungen im Porträt. Die optischen Beziehungen führen Auge und Seele nur vom Gesicht weg, um sie bereichert zu ihm und zu einer modifizierten Auffassung von ihm zurückzuleiten.

Schließlich: Die Grenzen der künstlerischen Brauchbarkeit der Gebärde werden bestimmt durch die Wahl des Darstellungsmittels und durch die Eigenart des psychologischen Tatbestandes, der in der Gebärdung seinen Ausdruck finden soll. Das Griffelporträt verträgt im allgemeinen mehr Gebärdung als das Pinselporträt, und zwar aus zwei Gründen. Das Linienschauspiel weist überall auf ein Strecken und Sichwinden, auf eine Gebärdung der Linien selbst hin, die mit starken Bewegungsvorstellungen assoziativ verknüpft ist. Mit dieser vom Material bedingten rhythmischen Fügung im Kleinen wird ein Bewegungsreichtum im Großen, eine Gebärdung des Dargestellten als im Einklang empfunden. Bewegungen sprechen sich eben nicht nur linear auf der Fläche aus, sondern das Arbeiten mit Linien führt auch — wie wir an der japanischen Kalligraphie sehen — naturgemäß, d. h. über die Bewegungen der zeichnenden Hand, zu Bewegungsmotiven im dargestellten Stoff. Zweitens: Gelten die bisherigen Feststellungen für das Gebiet der Griffelkunst überhaupt, so kann speziell die Handzeichnung noch auf einem anderen Wege zur Bevorzugung der Ausdrucksbewegung vor einer ruhigen Ausdruckshaltung führen. Das Intermittierende der Handzeichnung lockt das Auge des Betrachters zu einer die Linienintervalle ergänzenden Tätigkeit und führt es damit in eine Art Sehbewegung hinein. Von dem besonderen Reiz, der in dieser Anregung der Selbsttätigkeit des Genießenden liegt, wurde schon in anderem Zusammenhange gesprochen. Hier handelt es sich darum: je festgelegter, ausgeführter, unantastbarer eine Darstellung ist, einen

um so lebloseren, erstarrteren Eindruck macht das dargestellte Objekt. Penibilität tötet. Dagegen verbindet sich mit der Lockerheit und Lückenhaftigkeit der Ausführung auch die Wirkung einer Verschiebbarkeit und Beweglichkeit ihrer Inhalte.

Wägt man Vorteile und Nachteile der Gebärdung für die Charakterdarstellung, für die psychologische Interpretierung des Menschen gegeneinander ab, so ergibt sich — abgesehen von ihrer Ausdrucksfähigkeit überhaupt — als künstlerischer Vorzug der Gebärdung: Alles vom Menschen zum Menschen gehende, Beziehung knüpfende, wie Blick und Geste, verstärken, ja, rufen zum Teil erst den Eindruck der Unmittelbarkeit des Lebens hervor. In der Gebärdung sieht der Betrachter ein dramatisches Motiv, einen Maßstab für den Energievorrat des Dargestellten. Es ist der verfeinerte Trieb zur Schaulust, der den Betrachter zuerst auf die Bilder lenkt, auf denen es „etwas zu sehen“ gibt: Handlung, Aktion, Konflikte, jedenfalls lebendige Beziehungen zwischen Menschen oder zwischen Menschen, Räumen und Dingen. Die Gebärdung bringt die Stimmung der Stunde, des Momentes, einen Hinweis auf eine einmalige Situation mit sich, darin liegt zugleich aber ihr Nachteil für das Porträt, ein Nachteil, den sie auch mit dem Beiwerk teilt.

Jede Beziehung ist etwas Vorübergehendes. Die Inanspruchnahme der Seele durch ein Zufallsereignis oder durch irgend eine Person, ein Geschehnis, ein Ding außer ihr, hindert sie an ihrer vollen Entfaltung und an der Herausstellung ihrer bleibenden Züge, d. h. des Charakters. Die Gebärdung, vor allem die Vorstellungsgebärde, rückt das Porträt leicht in die Nähe der Genredarstellung. Es handelt sich hier nicht um das besprochene Verhältnis von Geistigkeit und Bewegtheit in einem Individuum, nicht darum, daß die Gebärde als Bewegtheit dem Ausdrucke der geistigen Ruhe schadet, sondern als Beziehungen knüpfendes, vom Gesicht in die Außenwelt eine Brücke schlagendes Element, das Interesse von der menschlichen Innenwelt abzieht. — Und deren Offenbarung ist doch gerade die Aufgabe und der Sinn der Porträtkunst.

Sieht man den Reichtum möglicher Ausdrucksbewegungen in der Porträtmalerei durch, so stößt man auf zwei Hauptmotive: auf das der Haltung und das der Hand.

Welch hoher Stimmungswert überhaupt im Linienfluß eines Körpers

liegt und bis zu welchem Grade die Ausdruckshaltung imstande ist, ohne Mitwirkung des Gesichts von der Innerlichkeit einer Persönlichkeit zu zeugen, das läßt sich am besten aus den Torsis und Rückfiguren ablesen. Man denke an die Nike von Samothrake, oder an die melancholischen Rückfiguren in Boecklins malerischem Werk. „Man könnte", sagt Schopenhauer, „einen Dummkopf, einen Narren und einen Mann von Geist schon von hinten unterscheiden." Diese scheinbar nur paradox geistreiche Bemerkung des Philosophen findet ihre Bestätigung in den Gepflogenheiten eines modernen Bildhauers. Rodin sieht sich die Köpfe erst von hinten an, und entscheidet dann, ob es sich lohnt sie auch von vorn zu betrachten. Kaspar David Friedrichs Bildnis seiner Gattin am Atelierfenster läßt uns die Stimmung erraten, die das junge Weib umfängt: „Und sieht den Fluß hinab die bunten Schiffe gleiten."[22]) — Boecklin bringt einmal in einer Ölskizze die von hinten gesehene Figur einer trauernden Frau in herbstlicher Landschaft und dann die klassische Prägung des Motives im „Odysseus". Auf einer älteren Redaktion des Themas „Odysseus bei Kalypso" sitzt der Mann nackt am Strande auf einem Felsen, die Arme sehnsüchtig gegen die See gebreitet. Wieviel eindrucksvoller als Mienenspiel und große Armgeste spricht aber auf der späteren Bildfassung die unendlich schmerzliche Silhouette des Rückens und der zuckenden Schultern, um die wie fröstelnd im Alleinsein das Gewand ganz eng gezogen ist. Der Boecklin der Entwicklungsjahre hatte noch versucht einen so komplizierten seelischen Zustand im Gesichtsausdruck sich spiegeln zu lassen, der reife Künstler beschränkte sich weise auf das, was seine Kunst restlos geben kann: statt der Sehnsucht im Gesicht zeigt er die sehnsüchtige Umrißlinie der Gestalt. Die Konzeption der Rückfigur war bei diesem Bilde sicher das Primäre und der von vornherein feststehende Faktor, nach dem sich die Gesamtrechnung des Bildes bestimmte. So ergab sich erst als sekundäres Wirkungsmittel das Spiel der Gegensätze: zu Odysseus die Enfaceansicht der Kalypso, der stehende Mann, das sitzende Weib, die schwarze Silhouette des Odysseus vor der offenen, und die helle Gestalt der Nymphe im Dunkel der Grotte vor der geschlossenen Bildhälfte.

Die Ausdruckskraft der Gestalt ist trotz seltener individueller Bestimmtheit dessen, was sie sagen kann, der des Gesichts doch darin



Moretto: Edelmann

(London, National Gallery)



Diego Velasquez: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) (Phot. G. Brogi)



überlegen, daß sie auf alle Ferne hin schon wirkt. Wenn die Physiognomie gleichsam flüstert, und erst aus der Nähe verständlich ist, dann aber Wort für Wort, so ruft die Haltung, freilich nur in den primitiven Ausdruckslauten.

Sind der Gesichtsausdruck und das Mienenspiel der bevorzugte Schauplatz für die Manifestation der persönlichen Gemütsverfassung, so tritt die der Generationen in der Körperhaltung zutage. Wölfflin will sogar „in der neuen Art den Körper zu tragen und zu bewegen" den „eigentlichen Kern eines neuen Stiles" sehen. Wenn wir im allgemeinen von „Haltung" sprechen, so meinen wir schon eine ganz bestimmte Haltung, die stramme, das Sichgeradehalten im Gegensatz zum „Sichgehenlassen".

Dieser Haltungstypus war das Ideal des 15. Jahrhunderts in Italien. Die Ausdruckskraft des Lotrechten, das Rückgrat gibt, wurde überall gesucht, selbst eine — für unsere Empfindung — einzig ihren Wesensgesetzen gehorchende Persönlichkeit, wie die Mona Lisa, hält sich so gerade, wie es die Zeit auch von vornehmen Frauen verlangte. Daß die gerade, etwas steife Haltung keineswegs für alle Kreise und als allgemein menschlich und allgemein weiblich galt, geht aus Leonardos Anweisung hervor: „Wie man Frauen darstellen muß, mit schamhaften Gebärden, die Beine fest geschlossen, die Arme an sich gesammelt, die Köpfe geneigt und zur Seite gewendet." An diese Regel einer typischen Haltung waren Frauenporträts, deren Aufgabe es ist, Standes- und Individualgefühle darzustellen, von vornherein nicht gebunden. Daß wir schon eine leichte Abweichung von der Senkrechten seelisch deuten, und zwar als Ausdruck eines nachgiebigen, ein wenig „haltlosen" Charakters, zeigen Franciabigios weiche Jünglingsbildnisse, und Raffaels „Gran duca" „lebt" von der leisen Neigung des Hauptes. Der Quattrocentobegriff von adliger Haltung weicht im 16. Jahrhundert dem Ideal der Lässigkeit, des nicht in Positur gesetzten. Man betrachte nebeneinander das breitbeinige Heldentum des Pippo Spano von Castagno (Florenz, Museo di San Apollonia) und die legere Eleganz des Edelmannes von Moretto (London, National Gallery). (Abb. 11.) Auch diese Haltung der Renaissance, die in des Grafen Castiglione Büchlein vom vollkommenen Kavalier, dem „Cortegiano", ihre theoretische Formulierung fand, wurde abgelöst durch die spanische Grandezza, wie sie das Uffizien-Selbstbildnis des Velasquez in reinster Ausbildung zeigt.[22]) (Abb. 12.)

In Holland gab es keine Aristokratie, die ihr körperliches Ideal der Nation als ein Ziel der Ausbildung und des leiblichen Benehmens hätte vor Augen stellen können. Wenn einmal die vollendet vornehme Haltung eines Menschen auffällt, so handelt es sich um Leute, die wie ter Borch vom Auslande gelernt und ihren Begriff von Noblesse importiert haben. (Abb. 13.) Der holländische „Kavalier", wie ihn Hals etwa in Herrn von Heydthuysen (Brüssel, Museum) dargestellt hat, läßt sich gehen, er sieht in dem „über die Stränge schlagen" und der flegelhaften Haltung das Merkmal des freien Mannes. Es ist die Eleganz und die Schneidigkeit des Bruder Liederlich oder die Würde und Strammheit von Schützenbrüdern. Interessant ist es, Rembrandt und Rubens auf ihr Verhältnis zur Ausdruckshaltung hin miteinander zu vergleichen. Rubens sah stets die einheitliche Bildung des Menschen, er empfand, wie man mit dem Körper spricht. Den Zusammenhang der großen Bewegung, der durch die Glieder hindurch bis in die letzte Fingerspitze fühlbar wird, will er sichtbar werden lassen, und dieser Ausdruckswert entschädigt für die teilweise Leerheit seiner Physiognomien. Muskelgefühle sagen dagegen Rembrandt nichts. Er fühlte alles Seelische viel mehr tiefinnerlichst als ein Unkörperhaftes, Träumendes und höchstens im Blick nach außen hin sich Offenbarendes. Er kommt auf seinen Porträts mit gar keinen oder mit den unscheinbarsten Bewegungs- und Haltungsmotiven aus. Das Überstreifen eines Handschuhs ist die einzige Andeutung einer Bewegung auf seinem schönsten Bildnis, dem des Six (Amsterdam, bisher Sammlung Six), und hier ist der Sinn der Bewegung auch nur der, zu sagen, daß der Mann mit seinen Gedanken weit ab vom Tun der Hände ist, daß seine ganze Beweglichkeit sich ausgibt in den Wellen, die über den Spiegel seiner Seele laufen. — Hier bei Rubens und Rembrandt entscheiden die großen persönlichen und nationalen Temperamentsunterschiede. Rubens, leicht beweglich, dem Sport und allen ritterlichen Künsten zugetan, war der Sohn eines lebhaft lebendigen Volkes, wurde in ganz Europa umgetrieben und steckte stets in weitläufigen diplomatischen und künstlerischen Unternehmungen. Dagegen Rembrandt, an der Scholle haftend, in einem engen, zum Teil kümmerlichen Dasein wurzelnd und vom Schlage der schwerfälligen, jeder unnützen Bewegung abholden Holländer. Wie Rembrandt über den künstlerischen Wert von Bewegungsmotiven dachte, hat er deutlich in seiner Redaktion



Gerard ter Borch: Selbstbildnis

(Haag, Mauritshuis) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)

des Leonardoschen Abendmahls auf zwei handgezeichneten Blättern ausgesprochen: er dämpft überall die laute italienische Gebärdung. Seine Entwickelung geht ja überhaupt den Weg von der romanischen Bewegtheit zur germanischen Gehaltenheit. Rembrandts Altersgesten (Judenbraut, verlorener Sohn u. a.) sind nicht mehr Ausdrucksbewegungen, sondern nur noch Ausdrucksandeutungen, aber solche von monumentaler Schwere und Wucht, man ahnt hinter diesen Urgebärden eine nach außen hin zwar verhaltene, aber in ihren Tiefen aufgerührte Innerlichkeit.[23])

Und nun verfolge man die körperliche Ausprägung des ritterlichen Ideals in England, wo van Dyck in seinen Porträts der Königlichen Familie und des englischen Adels die Regeln für das elegante Stehen und Gehen, Sichbewegen und Sichhalten festlegte. An Stelle der Zurückhaltung, der unaufdringlichen Pose italienischer Edelleute, die aber doch stets sich bewußt blieben, daß sie gesehen wurden, ist hier die Gleichgültigkeit gegen die Außenwelt, gegen die gaffende Plebs getreten. Man ist froh, wenn man vom Könige oder einer Dame noch einen kühl musternden Blick über die Schulter erhascht. Weil diese Menschen immer und in jeder Lage und in jedem Kostüm präsentabel sind, dank ihrer adligen Bildung, halten sie keinen Augenblick still, auch nicht den Porträtisten. Dyck bildet die Motive des Vorüberrauschens, über eine Treppe Kommens usw. aus und in der großen englischen Porträtkunst ist diese Tradition des aristokratischen Sichgebens nie völlig verschwunden. Reynolds zeigt noch einen Abglanz der alten vornehmen Haltung, modifiziert freilich durch ein etwas solideres, schwerfälliges bürgerliches Moment.

Dagegen in Frankreich die mit Säule und Perückenstock wetteifernde Barockhaltung, das Gehen und Stehen auf dem „hohen Koturn", und dann die vollkommene Auflösung von Würde und Gehaltenheit in die Grazie und die Ausgelassenheit der Rokokozeit.

Wirft man noch einen Blick hinüber auf das bürgerliche Porträt in Deutschland, so stellen sich einem als Verkörperung des ehrenfesten, „halsstarrigen" Bürgertums die Rungeschen Eltern entgegen, halb imponierend, halb komisch wirkend in ihrer monumentalen Art sich zu präsentieren, ein Elternpaar, das sich zu allen Zeiten nur als „Herr Vater", „Frau Mutter" anreden ließe.

Die Frage, welche Forderungen der moderne Mensch an die

Ausdruckskraft seiner körperlichen Haltung stellt, ist nicht ohne weiteres zu beantworten. Repräsentabel im alten Sinne einer öffentlichen Ansehbarkeit sind eigentlich nur noch die Militärs und die Sportleute, die überwiegende Mehrzahl der modernen Menschen sind zum Stubendasein und zur Schreibtischhaltung verdammt. So ist es keinem Maler zu verdenken, daß er sich an die einzigen Teile des Körpers hält, die wirklich noch etwas aussagen, in denen sich das Menschentum unserer Tage darstellen läßt: an den Kopf und an die Hände.

Die Hand spielt in der Porträtmalerei eine dreifache Rolle, erstens: sie dient als Ausdruckswert; Leibl nannte sie sogar „charakteristisch wie das Gesicht", — und wir erinnern uns seiner an Holbein gemahnenden Handstudien. Zweitens: die Hand und ihre Gebärdung sind ein Handlungsfaktor, und drittens: innerhalb der Licht- und Farbenrechnung des Bildes bedeutet die Hand eine koloristische und eine Helligkeitsnote.

Zum Ausdrucke menschlicher Innerlichkeit wird die Hand wiederum auf dreifache Weise: nach ihrer äußerlichen Bildung, nach ihrer Sprache in der Bewegung, als gestikulierende Hand also, und nach der Feinheit ihrer Empfindung, als Träger der Tastorgane.

Daß die Hand neben dem Gesichtsausdruck der beredteste Zeuge für die Gesinnung eines Menschen und wohl imstande ist, die Physiognomie zu ersetzen, wußte die Antike. Eine hübsche Anekdote erzählt, der Wahrsager Artemidor habe vor einer Mauer, über die sich ihm zur Prüfung viele Hände, deren Besitzer unsichtbar blieben, entgegenstreckten, ausgerufen: Das kann keines anderen als Cäsars Hand sein. Vom zigeunerhaften Wahrsagen aus der Bildung und den Linien der Hand über die Empfindung des Liebenden für die Ausdruckskraft und -feinheit der Hand seiner Geliebten hinweg bis zum modernen kriminalistischen Identifikationsverfahren mit Hilfe photographierter Daumenabdrücke, stets ist sich das populäre Bewußtsein klar gewesen nicht nur über den Schönheits-, sondern auch über den Ausdruckswert der Hände.

Die Dichter sind mit besonderer Sensibilität diesem Geheimnis der Offenbarung physischer Inhalte im Sinnlich-Körperhaften eines Gliedes nachgegangen; zwei mögen hier zu Worte kommen. Storm schrieb die schönen Verse:

Die Hand, an der mein Auge hängt,
Zeigt jenen feinen Zug der Schmerzen,
Und, daß in schlummerloser Nacht
Sie lag auf einem kranken Herzen.

Und in Hamsuns „Pan" heißt es: „Der keusche Mädchenausdruck ihres Daumens wirkte förmlich zärtlich auf mich, und die paar Falten auf dem Gelenk waren voll Freundlichkeit."

Über die Rolle der Hand in der Malerei ließe sich ein Buch schreiben. An ihr vollzog sich einmal eine Entwickelung rein optischer Art, — die Künstler lernten sehen und entsprechend der Verfeinerung ihrer Gesichtswahrnehmung gelangten sie auch zu einer genaueren formalen Durchbildung, andererseits erwuchs am Anblick der Hand das psychologische Verständnis. In Italien kam dazu die Wichtigkeit der Gebärde für ein romanisches Volk, und die vorgeschrittene Pflege der Hand in den höheren Ständen, Momente, die die Aufnahme der Hand in die Porträtdarstellung erklärlich machen. Auf die nach Form und Ausdruck wunderbaren Hände der Mona Lisa ist stets hingewiesen worden, und eines der bekanntesten Beispiele für die Wiederholung und Ergänzung der in zwei Köpfen gegebenen Ausdrucksgegensätze bildet Tizians Zinsgroschenbild, auf dem der Kontrast einer edelen und einer gemeinen Hand mit unvergeßlicher Deutlichkeit wirkt.

Neben dem Bau der Hand ihre Funktion als Greiforgan. Will man sehen, wie sich der Begriff der Schönheit in der Renaissance mit einer anderen Form und einer anderen Weise zu fassen verband als im Quattrocento, so vergleiche man die tippenden Hände einer Botticelli-Figur etwa mit der festen grandiosen Gebärde der Madonna delle Arpie Andrea del Sartos, die Kultur Italiens und die des mittelalterlichen Deutschlands lassen sich ablesen aus den Händen auf Leonardos Abendmahl und denen auf Dürers „Christus unter den Schriftgelehrten". Welche grundverschiedenen seelischen Zustände sprechen aus den ruhig ineinander gelegten Händen des Castiglione auf Raffaels Bild, aus dem Umfassen des einen Handgelenkes mit der anderen Hand, einer Franciabigio-Gebärde, den spillrigen Fingern des Eyckschen (?) Mannes mit der Nelke und aus der stutzend — in einer verblüffend momentanen Geste — erhobenen Hand des Gelehrten auf Quentin Massys Porträt in Frankfurt a. M.

Der ganze weltenweite Unterschied zwischen dem aristokratisch

verfeinerten England und dem bürgerlich derben Belgien des 17. Jahrhunderts, und nicht minder die Temperamentsdifferenz zwischen Dyck und Rubens lassen sich erkennen, wenn man Dycks „John und Bernard Stuart" neben Rubens Söhnen Albert und Nikolas sieht. Beide Male ein stehendes Knabenpaar. Schon die Art des Stehens ist grundverschieden. Bei Dyck das hochgesetzte Bein, die kokette Drehung des Körpers mit eingestemmtem Arme und der bekannte Blick über die Achsel, hier bei Rubens das ruhige, sichere Modellstehen auf beiden Füßen und der unbefangene Knabenblick. Und nun die Hände. Auf dem englischen Bilde eine lässig fallende, eine mit der Seide spielende und eine den Handschuh ganz lose fassende Hand adeligster Bildung, auf dem flämischen Gemälde ein festes Anpacken von Buch und Spielzeug mit derben Bürgerhänden.

Van Dyck wird zwar immer genannt, wenn von einer Kunst, Hände zu malen die Rede ist, diese Beurteilung trifft doch aber nur insofern zu, als er den Typus der vornehm gebildeten und vornehm agierenden Hand malerisch beherrschte. Von einem individuellen Ausdruckswert der Hand, von ihrem Porträtcharakter wollte er im allgemeinen nichts wissen; er hing jedem Modell seine konventionellen Hände an, wie es die Porträtisten Ludwigs XIV. mit ihren „Manschettenhänden" auch taten. Houbraken erzählt eine für van Dycks Arbeits- und Anschauungsweise äußerst bezeichnende Anekdote: Nachdem Dyck die Königin bereits mehreremale porträtiert hatte, fragte sie ihn, warum er ihren Händen noch mehr als ihrem Gesichte geschmeichelt habe, worauf er antwortete: „weil ich von ihnen die Belohnung erwarte". Daß er nur ein Paar Hände für Königinnen und Hofdamen zur Verfügung hatte, konnte Dyck dem scharfsichtigen Modell unmöglich sagen.

Wie das Verständnis für die unverwechselbare Eigenart und ihre Ausdruckswerte im 18. Jahrhundert sich verlor, geht aus den Worten des schon einmal zitierten Josefs von Sonnenfels hervor: „Der Zepter der Ähnlichkeit, der über den Porträtmaler hingestreckt ist, reichet weiter nicht als an die Bildung des Gesichts, in den äußeren Teilen der Figur ist er ein freier Bürger der Kunst." Den Ähnlichkeitswert, den die Hand nach ihrer ganz persönlichen Form und Sprache besitzen kann, in dessen Erfassung und Betonung die großen Meister eines der schwierigsten aber auch reizvollsten Porträtprobleme sehen,



Agostino Caracci: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) (Phot. Alinar

14

empfindet der Akademiker einzig als eine lästige Beschränkung der künstlerischen Subjektivität.

Die eben herangezogene Bildparallele, Rubens-Dyck ließ nicht nur die Unterschiede in der Handbildung und der Art des Fassens und Haltens bei Dyck und Rubens ablesen, sondern auch die verschieden feine Organisiertheit der adeligen und der bürgerlichen Hände für Tastempfindungen. Gerade wenn es galt, die erhöhte Ansprechbarkeit einer Seele für feine Sinnesreize sichtbar zu machen, haben die großen Porträtisten die allgemeine Verfeinerung des Empfindens symbolisiert, d. h. anschaulich vertreten lassen durch die Berührung der Fingerspitzen mit Seide, Pelz, Spitzen usw. Raffaels Dorothea und Dycks Porträts sind die bekanntesten Beispiele. Für Dyck kam hinzu, daß er aus einer Seidenhändlersfamilie stammte und so als Knabe schon die Aufnahme- und Unterschiedsempfindlichkeit der Finger schulte für die Mannigfaltigkeit taktiler Genüsse. Auf den psychologischen Zusammenhang einer solchen „Erregbarkeit" der Sinnesorgane für minimale Reize mit dem allgemeinen physischen Habitus des Individuums kann hier nur hingewiesen werden. Stets hat man die Ausbildung der niederen Sinne, des Geruchs- und Tastsinnes als ein Zeichen der „Dekadenz" gedeutet. Huysmans und Wilde geben die Beispiele dafür.

Die Rolle der Hand im Porträt als Handlung deutender Faktor und als Wegweiser des Auges zu beziehungsvollem Beiwerk wurde schon gestreift in der Charakterisierung der hinweisenden Gebärden und des Reichtumes ihrer Richtungsmöglichkeiten. Als Beziehungsbrücken zwischen zwei Menschen werden uns die Hände noch einmal unter den Darstellungsproblemen des Doppelbildnisses begegnen. Hier nur eine Bemerkung. Das Herausfahren der Hand des Porträtierten aus dem Bilde, wie es z. B. das Selbstbildnis des Agostino Caracci (Abb. 14) (Florenz, Uffizien) oder zahllose Porträts sonst zeigen, setzt zwar unmittelbar und in sehr momentaner Geste den Dargestellten mit dem Betrachter in Beziehung, fährt ihm gleichsam mit allen fünf Fingern ins Gesicht, zerstört aber doch für ein empfindliches Auge die unsichtbare Schranke, die die Bildwirklichkeit von der des äußeren Lebens trennt. Das Bemühen des Kunstwerkes, seine Welt von der der Realität abzugrenzen, aus ihr herauszulösen, als ein Reich, das nicht „von dieser Welt" ist, wird teilweise durch solche den Bildraum überschreitenden Gesten wieder aufgehoben.

Wir stellen uns den Bildraum durch eine unsichtbare vordere Ebene zwischen uns und dem Vordergrunde des Bildes genau so abgeschlossen vor, wie es das Bühnenzimmer ist durch eine vierte imaginäre Vorderwand. Als Glied des künstlerischen Gesamtzusammenhanges wird nur empfunden, was sich innerhalb der vier Wände des Kunstwerkes und seiner Räumlichkeit darstellt und abspielt. Jede Überschreitung des Rahmens ist infolgedessen als eine Wendung an den Zuschauer, als ein „aus dem Rahmen" und „aus der Rolle fallen" zu verstehen. Damit werden die auf den Beschauer weisenden Gebärden nicht ausgeschlossen, es wird nur die Bedingung gestellt: die Figur muß soweit in den Bildraum zurückgedrängt sein, dem Mittel- oder Hintergrunde angehören, daß sämtliche vorgestellten Teile noch in die unsichtbare ideale Vorderebene zu fallen scheinen. Die holländische Malerei sah freilich einen Haupteffekt darin, z. B. eine Hand soweit aus dem Bilde in die Wirklichkeit heraussehen zu lassen, daß der Schatten, den die Hand wirft, in den Bildraum zurückfällt. In Rembrandts radiertem Porträt des Sylvius wirft die Hand ihren Schatten über die Schrift, die am radierten Bildrahmen entlangläuft. Durch solche Mittel sollte die Illusion der Wirklichkeit hervorgerufen, bzw. verstärkt werden, eine der holländischen Kunst allgemein eignende — durchaus unkünstlerische Tendenz. Ich persönlich komme auch nicht über die Hand des Hauptmannes und die Partisane des Leutnants in der „Nachtwache" hinweg.

Auf diesen letztgenannten Bildern fungierte die Hand schon in erster Linie als Helligkeitswert oder richtiger als Mittel, eine Licht-Schatten-Wirkung zu erzielen. Im allgemeinen sind die Maler der Ansicht, daß die formale Schädlichkeit der Hände im Porträt größer ist als ihre Brauchbarkeit als Ausdrucks- und Tonwert. Mit ihren beiden hellen Flecken bringen die Hände einen mit dem Gesicht konkurrierenden und die optische Einheit gefährdenden Lichtakzent ins Bild. Der Künstler wird deshalb das Bestreben haben, diese Fleckenwirkung zu vermeiden durch Verzicht auf die Hand oder durch Unschädlichmachen ihrer Lichtnote, indem etwa ein Handschuh, der auch ein willkommenes Beschäftigungsmotiv für die Hände abgibt, übergestreift wird. Tizian (l'homme au gant), Rembrandt (Six, Staalmeesters), Hals, auf seinen späteren Gruppenbildern, verstecken die Hände nach Möglichkeit. Und nicht nur die fleckenförmige

Helligkeit, auch der ins Kostüm einschneidende Fleischton führt zur Kaschierung der Hände. Delacroix schrieb in seinem Tagebuch: „In einem Porträt, in dem man die Hände sieht, sind die Hände Beiwerk. Zunächst müssen sie dem Kopfe untergeordnet sein; aber oft darf eine Hand die Aufmerksamkeit weniger auf sich ziehen als ein Stück der Kleidung, des Hintergrundes." Das war ganz als Maler, aber weniger als Porträtist gedacht.

Die Aufnahme der Hände in das Bildnis bedeutet — neben der Inanspruchnahme ihrer seelischen und formalen Werte — ein verändertes Verhältnis der Gestalt zum Bildraum. Das Kopfporträt wird zum Gestaltporträt, und eine neue Reihe von Fragen knüpft sich an die Wahl des „Ausschnittes", die Wirkung der verschiedenen Begrenzungsmöglichkeiten und die ästhetische Bedeutung der Bildgröße überhaupt.

5. Kopf- und Gestaltporträt — Bildgröße

Der Porträtkünstler wird die sinnliche Erscheinung des Menschen in den Teilen ihren Schwerpunkt gewinnen lassen, die speziell dem Ausdruck des geistigen Wesens dienen. Der Kopf, als Hauptträger psychischen Gehaltes behält infolgedessen stets ein gewisses Übergewicht über die anderen Körperteile, prävaliert auch rein formal seiner isolierten Stellung auf dem Halse wegen und dadurch, daß er nicht, wie Arm und Bein, ein Gegenstück besitzt, sondern einzig ist. Trotzdem gibt es Fälle, in denen nicht das Kopf-, sondern das Gestaltporträt den einzig deckenden Ausdruck einer individuellen Menschlichkeit darstellt. Bildnis heißt nicht Brustbild. Sowohl das Modell, als die Gesinnung der Generation und die künstlerische Einsicht des Porträtisten fordern zuweilen die Ergänzung der Ausdruckskraft des Gesichtes durch die der ganzen Gestalt.

Es gibt Menschen, deren volles Sein sich im Kopf- und Gesichtsausdruck konzentriert. Andere sind nur begreifbar von der Sohle bis zum Scheitel, als ein lebendiges Gewächs, dessen Ganzheit unangetastet bleiben muß. Es ist ja ein Zeichen um so höherer organischer Entwickelung, je mehr ein Körper Kontinuität bei hinreichender Differenzierung aufweist, oder negativ ausgedrückt, je weniger er sich beliebig in Stücke von selbständiger Lebensfähigkeit zerlegen läßt. Daher verlangt die rein körperliche, auf der harmonischen und notwendigen

Verknüpfung aller Teile beruhende menschliche Schönheit die volle Entfaltung in allen Gliedern. Marées empfand vielleicht am eindringlichsten unter den modernen Malern den menschlichen Körper als organische, durch und durch gesetzmäßige Bildung. In seiner künstlerischen Beherrschung sah er ja eine Lebensaufgabe. „Dazu möchte ich gelangen, eine einzelne Figur con amore durchzuführen; hierzu gehören aber viele ruhige Jahre.“ Der rein seelischen Schönheit ist dagegen das Gesetzporträt ungünstig, da bei diesem die vorhandene Summe am Ausdruck gleichsam über eine weite Fläche fluten muß und daher weniger Tiefe aufweisen kann, als wenn sie im Gesichtsraum gesammelt wäre. Das ist es aber nicht allein, was uns die Kopf-, Brust- und Halbfigurenbildnisse als reinere Porträts den Gestaltbildnissen gegenüber empfinden läßt. Die Wiedergabe des Menschen in ganzer Figur bringt die Vorstellung einer Situation mit sich, in der die Person „steht“, während der „unnatürlichere“ Ausschnitt die Herauslösung des Menschen aus jedem Wirklichkeitszusammenhange zum Zweck seiner Präsentation dem Betrachter gegenüber zu haben scheint.

Wie bestimmte Individuen, so verlangen auch bestimmte Generationen die ganze Porträtfigur. Einer Gesinnung, die den Wertakzent auf „Stand“ und „Stellung“ des Menschen legt, die von ihm repräsentatives „Auftreten“, Haltung und eventuell Pose erwartet, kann nur mit Bildnissen in ganzer Gestalt genügt werden. Da die Ausdruckshaltung den ganzen Körper angeht, wird man auch von dieser Seite notwendig zu den Fragen des Gestaltporträts geführt. — Die Zeit der Blüte Venedigs, das England des 18. Jahrhunderts waren Perioden, in denen man empfand, daß der kultivierte, harmonische Mensch sich gleichmäßig in seiner körperlichen wie in seiner geistigen Bildung aussprechen muß. Wie weit eine gewisse Formtradition, die am Brust- und Halbfigurenbilde festhielt, in Venedig der Ausbildung des Gestaltporträts entgegengewirkt hat, wird noch zu erwähnen sein.

Waren Porträts in ganzer Gestalt schon in der italienischen Freskomalerei des 15. Jahrhunderts üblich, bei Masaccio, Gozzoli, Ghirlandajo u. a. und ebenso in den Mauerbildern eines Mantegna, so hatte die Erweiterung des Porträtmaßstabes auf Tafelbildern bis zur Lebens-, ja, zur Überlebensgröße doch erst im 16. Jahrhundert und in Venedig ihren Ursprung. Hier wurde der damit verbundenen

„Stattlichkeit" wegen, das Kniestück als angemessene Darstellungsform autoritativer Persönlichkeiten erfunden. Tizian hielt für die „Großen der Erde" die Wiedergabe in ganzer Figur für angemessen. Sein Karl V. sitzt trotz aller Schicksalsbeladenheit in seinem Sessel, wie auf einem Interimsthrone. Das früheste lebensgroße italienische Tafelporträt wurde wenige Jahre vor Tizian von Moretto aus Brescia in seinem Londoner Herrenbildnis geschaffen.

Je mehr andererseits die ethischen und intellektuellen Qualitäten der menschlichen Natur für den Wert einer Persönlichkeit die entscheidenden zu sein scheinen, desto ausschließlicher wird alle Darstellungs- und Ausdrucksfähigkeit des Porträtisten auf den Kopf konzentriert. Es ist kein Zufall, daß im Porträtwerk Graffs das Kopfporträt dominiert, hatte er doch zu Modellen die bedeutendsten Kopfarbeiter seiner Zeit, und den Pol zur venezianischen Menschenauffassung und -darstellung im Bildnis bildet Lenbach, dessen Porträt nach einem guten Worte Friedrich Naumanns, „nur Augenpaare mit Umgebung" sind. Die Porträtierung zweier bürgerlicher Menschen in ganzer Figur, diese monumentale Gesinnung und Tendenz macht Runges Elternporträt weit mehr als die energisch-harte und bitterernste Malweise zu einer so exzeptionellen Erscheinung in einer kleinbürgerlichen Epoche.

An dieser Stelle mag eine Vermutung laut werden über die Gründe, auf denen die lange Vorherrschaft des Brustbildnisses in der italienischen Tafelmalerei vielleicht beruht. Die Gesinnung, die Auffassung von Menschen und Menschentum erklärt noch nicht genügend die fast ausnahmslose Wahl des Brustabschnittes für Tafelporträts neben gleichzeitiger Menschenbildnerei in ganzer Gestalt auf den Fresken.

Man erinnere sich der engen Verwandtschaft der italienischen Spiegel- und Bilderrahmen im 15. Jahrhundert nach Format und ornamentaler Durchbildung.[24]) Waren ferner die Spiegel, der Kostbarkeit der Glasplatten wegen, stets mit Schiebedeckeln versehen, so zeigen auch Gemälde der Zeit solchen Schutz. Vasari erwähnt eine nicht mehr nachweisbare Judith Bronzinos; „auf dem Deckel, der dieses Bild in Form eines Spiegels verschließt, malte er die Klugheit, die sich spiegelt". Dürers Holzschuher ist ebenfalls mit einem bemalten Schiebedeckel ausgestattet. Nun war das Format des Spiegels genau bestimmt und sich gleichbleibend der beschränkten technischen

Leistungsfähigkeit der Glasplattengießer wegen. Der Spiegel zeigte dem Hineinblickenden den Kopf mit Hals und Schulteransatz, also etwa so viel wie die gleichzeitigen Porträts. Läßt sich da nicht fragen, ob das Porträt, dessen Format doch nicht wie das des Spiegels technisch festgelegt war, das sich aber in seiner äußeren Erscheinung eng an den Spiegel anschloß, nicht auch durch die Größe des Spiegelbildes beeinflußt worden ist? Die Abhängigkeit des Porträtformates von dem des Spiegels würde demnach eine mittelbar psychologische sein, da die Sehgewöhnung das Mittelglied zwischen Spiegelerscheinung und Figurengröße im Porträt bildet. Wie die Menschen gewöhnt waren, sich tagtäglich zu sehen, so wollten sie auch gemalt sein, im Porträt wünschte man ein fixiertes Spiegelbild zu sehen. Zeigte einem der Spiegel doch das vergängliche Abbild. Im 16. Jahrhundert, das, wie wir sahen, die Gestaltporträts brachte, vermochte man auch größere Spiegelplatten herzustellen.

Diese Hypothese will nicht etwa die Formatwandlungen in der italienischen Porträtkunst erklären, sondern nur auf einen scheinbar außerkünstlichen Faktor hinweisen, der das lange Festhalten am Brustausschnitt, auch in Venedig, vielleicht mitbewirkt hat.

Sobald das Porträt über den Brustabschnitt hinausrückt, ergeben sich für den Maler gewisse Balanzierungsaufgaben, Ausgleichsprobleme zwischen den verschiedenen Formbedeutungen des Kopfes und der Gestalt.[25]) Die Frage nach der absoluten Ausdrucksfähigkeit des Körpers in seiner Haltung kommt hier nicht mehr in Betracht, es handelt sich für den Künstler vielmehr darum, den Kopf, der der ganzen Gestalt qualitativ ebenso überlegen wie quantitativ unterlegen ist, dieser gegenüber zu retten, andererseits die Formmasse des Körpers zu beleben. Die Schwierigkeit der Aufgabe erhöht sich, wenn es gilt, die in jeder Form mit einem gewissen Maß an Ausdruckskraft erfüllte menschliche Gestalt künstlerisch zu verbinden mit einer für uns an seelischem Gehalt sehr viel leereren Form, mit dem Tierleibe. Das Problem des Reiterbildnisses liegt darin: Der natürliche Widerspruch, daß die sinnlichen Erscheinungen (Mensch — Tier) hier in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer psychischen Bedeutung stehen, ist überhaupt nur durch die Kunst lösbar. Sie löst ihn, indem sie nicht wie die Natur die Akzente gleichmäßig verteilt, sondern menschliche und tierische Gestalt durch die Art malerischer Behandlung zu einer Form

zusammengehen und dieser das in allen Ausdrucksfaktoren betonte Gesicht als ebenbürtige Form das Gleichgewicht halten läßt.

Die frühen italienischen Reiterbildnisse, Uccellos Hawkwood (Florenz, Dom), Castagnos Nicolò da Tolentino (Florenz, Dom), die, grau in grau, nur gemalte Reiterstatuen sein wollen, ordnen den Eindruck des Pferdes dem des Menschen noch nicht unter und gehen infolgedessen der eigentlichen Porträtwirkung verloren. Hundert Jahre später malt Tizian das Reiterporträt Karls V. (Madrid, Prado). Hier gleitet das Auge des Betrachters sofort über die großen ganz einheitlich behandelten Flächen des Pferdes hinweg zu der Gestalt und dem Kopfe des Kaisers. Nicht nur der Führung des Lichtes, das auf Gesicht und Rüstung liegt, nicht nur der Belastung der an sich kleinen menschlichen Figur mit dem Helm, dem Panzer und der schweren Lanze, nicht dem gesenkten Kopfe des Pferdes und dem Verschlucktwerden seiner Hinterbeine im Dunkel gelingt es, das als Formmasse kleine Gesicht in den Fokus des Interesses zu rücken, sondern der starken Stilisierung der Gesichtszüge auf das Bedeutende, Heldenhafte, Schicksalsmäßige hin. Es ist stets empfunden worden, daß das Porträt des sitzenden Kaisers um ebenso viel reicher an — ich möchte sagen — privater Psychologie, wie dieses Reiterbildnis an offizieller Psychologie ist, — dort das Herausarbeiten der typisch-menschlichen Anschaulichkeit — hier der historische Begriff: Karl V. Und die grundverschiedene Auffassung und Darstellung des Physiognomischen war unserer Ansicht nach die künstlerisch notwendige Konsequenz der rein formalen Aufgabe: einmal ein Gestalt-, das anderemal ein Reiterporträt zu schaffen. Es ließe sich darüber streiten, ob es Wilhelm Trübner in seinen impressionistischen Reiterbildnissen gelungen ist, einen solchen Ausgleich zwischen den in natura verschiedenwertigen Faktoren zu schaffen. Das Reiterbild verträgt eine gleichmäßige formale und koloristische Durcharbeitung und Akzentsetzung, das Reiterbildnis verlangt nach bewußter Unterordnung des Pferdes unter den Menschen. Das Problem des Reiterbildnisses ist aber nur ein spezieller Fall des allgemeinen: Wie verhalten sich Süjet und Bildgröße zueinander?

Da jede quantitative Abmessung von qualitativer Bedeutung ist, jede Maßänderung eine Modifizierung des dargestellten Inhaltes und damit der ästhetischen Wirkung bedeutet, erwarten wir ein Sichentsprechen von Gestalt und Form, von Bildvorwurf und Bildumfang.

Oder positiv ausgedrückt: zwischen Format und Süjet besteht eine unverletzliche ästhetische Wechselbeziehung, jedes Objekt fordert ein bestimmtes Darstellungsmaß. In erster Linie geht das Gefühl für die Angemessenheit der äußeren Bildgröße aus von unserer Bewertung der „inneren Größe" seines Stoffes.[26]) Der Bedeutsamkeit des Inhaltes soll die Bedeutsamkeit des Formates entsprechen. Wir empfinden es als künstlerisch gleich taktlos, Goethes Porträtkopf auf einer Tasse wie einen Backfisch als Monumentalbild zu sehen. Für das Porträt kommt außerdem noch ein spezieller Gesichtspunkt in Betracht, auf den Fechner hinweist: Wir wollen den Menschen haben, „wie er leibt und lebt"; daher erscheint uns für das Bildnis die natürliche Größe als Normalgröße. Der „Angemessenheit" eines Formates werden wir oft erst bewußt, wenn wir durch willkürliche Vergrößerung — etwa mit dem Skioptikon — das Bild „verblasen" und leer oder durch Verkleinerung spielerisch und unübersichtlich erscheinen lassen. Es gibt freilich Kunstwerke, die aus äußerlichen Rücksichten: Darstellungsmaterial, Zeitgeschmack, Verkaufsmöglichkeit usw. — in einer Bildgröße erscheinen, die im Widerspruch mit der qualitativen Bedeutsamkeit des Dargestellten steht. Rethels Totentanzblätter, Ruysdaels Landschaften gewinnen ihre volle Wirkung erst, wenn man sie vergrößert; hier haben wir eine gewissermaßen zusammengekauerte Monumentalität, die nur darauf wartet, sich zu ganzer Größe und Eindruckskraft aufrichten zu dürfen.

Die Tatsache, daß sich der Charakter eines Süjets wandelt mit der Veränderung des Maßstabes, in dem es dargestellt wird, gilt für alle Bildgattungen, auch für das Porträt. Wenn Simmel behauptet, es sei eines „der metaphysischen Wunder der Menschengestalt, in noch so großer Verkleinerung, bzw. Vergrößerung bedeutsam zu bleiben", so scheint mir dem die Erfahrung Kunstwerken gegenüber zu widersprechen. Die weit unterlebensgroße Menschendarstellung in der Miniaturmalerei kann meinem Empfinden nach niemals als eine ernsthafte Porträtform betrachtet werden. Es haftet der Miniatur stets etwas Zwergenhaftes, Kindliches, Spieleriges an. Andererseits: weit überlebensgroße Menschenbilder — Denkmalsplastiken und riesige Wandmosaiken — lassen ebenso wenig das Gefühl aufkommen, einem unseresgleichen gegenüber zu stehen, eine menschliche Bekanntschaft zu machen; ihr Format bringt vielmehr die Vorstellung des „Übermensch-

lichen" nicht nur im Körpermaß, sondern auch in allen anderen Beziehungen mit sich, und auch aus diesem Grunde drängen sie zur Stilisierung in den Gesichtszügen.

Es ist bezeichnend, daß die Barockgeneration, die ihren König zum Sonnengott, ihre Damen zu Göttinnen erhob, wenigstens im poetischen und malerischen Vorstellungskreise das Bildnis zu einem dekorativ wirkenden Teil der Wandbekleidung werden ließ, die nicht liebevoll betrachtet werden, sondern imponieren sollte. Dann kam der Rückschlag im Rokoko. Das Porträt flüchtete von der Wandfläche und der Staffelei in die Miniatur und Silhouette, es wurde aus einem Schaustück zu einem Schmuckstück, aus einem Gegenstand der Ehrfurcht eine Spielerei. Der psychologische individuelle Gehalt, der Porträtcharakter ging so gut bei der Vergrößerung im 17. als bei der Verkleinerung im 18. Jahrhundert verloren.

Nun ist aber nicht bloß jeder Bildvorwurf an ein gewisses Darstellungsmaß gebunden, es liegen die möglichen absoluten Bildgrößen überhaupt innerhalb gewisser Grenzen des Ästhetisch-Wirksamen.

Diese werden bestimmt durch die festen psychologischen Beziehungen, die zwischen der Gesichtswahrnehmung und unserer Aufmerksamkeit bestehen. Der Bezirk des schärfsten Sehens muß gefüllt sein, damit auch der „Blickpunkt" des Bewußtseins es ist. Wird durch dies Verhältnis des Sehaktes zur Aufmerksamkeit die untere Grenze möglicher Bildformen bestimmt, so gilt für die obere: Das Dargestellte muß sich noch mit einem Blick fassen lassen, darf also das optische Blickfeld nicht überschreiten, damit das geistige: die „Enge des Bewußtseins" nicht gesprengt wird. Das Sehbare ist zugleich das Faßbare, das Unübersichtliche das die Aufmerksamkeit Zersplitternde. Reicht die Bildform an die untere Wirksamkeitsgrenze nicht heran, so wird die außerkünstlerische Umgebung mitgesehen und mit ins Bewußtsein gezogen; überschreitet es die obere Grenze, so ist das Auge und das ihm folgende Interesse gezwungen zu wandern. Wenn daher auf Wandgemälden nicht eine Bildeinheit, sondern eine Vielheit von Bildern, etwa ein Geschichtenzyklus dargestellt wird, kommt diese Bildfolge den Forderungen der Seh- und Auffassungsfähigkeit entgegen, vorausgesetzt, daß die Bildgröße jeder Teildarstellung innerhalb der ästhetischen Grenzen liegt. Damit gewisse Werke der Feinmalerei

überhaupt bemerkbar, sehbar und genießbar werden, umgibt man sie mit einem Rahmen, der oft breiter als der Bilddurchmesser ist. So wird das Sehfeld von Bild und Rahmen gefüllt — und man sucht in Rücksicht auf dieses Mitgesehenwerden des Rahmens ihn möglichst funktionell zu gestalten, das heißt auf das Bild hin so steil abfallend, daß der Blick an seinen Flächen entlang auf das Kunstwerk gleiten muß, wie in einen Trichter gezogen wird[27]).

Wie der Maler an die Schranken der Ausdruckskraft seiner Wirkungsmittel, so ist er auch an die der Bildgröße gesetzten Grenzen gebunden. Die künstlerisch mögliche Größe deckt sich keineswegs immer mit der in Wirklichkeit tatsächlichen. Auch diese Überlegung weist auf die Unmöglichkeit eines konsequenten Naturalismus hin.

Für die Wahl des Bildformates innerhalb der Grenzen des Ästhetisch-Wirksamen kommen die mannigfaltigsten Momente in Betracht, Bedingungen des Stoffes, Streben des Künstlers nach Monumentalität, Wünsche der Auftraggeber, der Zeitgeschmack und die Rücksicht auf den Ort, an dem das Bild seinen Platz finden soll. Es ist bekannt, daß das holländische Haus und Zimmer mit seinen von italienischen Räumen grundverschiedenen Größen- und Helligkeitsverhältnissen das Format des holländischen Bildes bestimmte. Bei Rubens ist das ganz große Format die Regel, bei Rembrandt die Ausnahme. Hier handelt es sich nicht nur um die Gegensätze: Belgien — Holland, Kirchen- und höfische Repräsentationsbilder — Kunst der Bürgerstuben, Auftragsarbeit — Befriedigung persönlichster künstlerischer Bedürfnisse, sondern: Rubens ganze Anlage war eine architektonische, er brauchte den großen Raum gegenüber der spezifisch malerischen Natur Rembrandts, dem die kleine Fläche genügte, um alle Wunder von Licht und Farbe zu beschwören.

Schließlich sei auf den Zusammenhang zwischen Bildgröße und Technik hingedeutet. Gerade diese Fragen gehören zu den eigentlich künstlerischen, zu denen, deren Vorhandensein dem Laien meist überhaupt nicht zum Bewußtsein kommt und an deren Schwierigkeiten der Dilettant in glücklicher Harmlosigkeit vorbeiläuft. Die allgemeine Ansicht, der Maler brauche bloß mit Hilfe des „Motivsuchers" einen passenden Landschaftsausschnitt zu finden und wäre dann malfertig, oder, mit dem Wunsche des Auftraggebers, ein ganzfiguriges Porträt zu erhalten, sei die Formatfrage erledigt, diese populäre Meinung ist

irrig. Wie wir zwischen der absoluten Bildgröße und der Weite unseres Sehfeldes einen notwendigen und natürlichen Zusammenhang sahen, finden wir hier eine Beziehung zwischen normaler Sehschärfe, künstlerischer Technik und Bildgröße.

Eine spitze, sehr peinliche Technik verlangt ein kleines, eine breite, summarische ein großes Format, und zwar deshalb, weil das Auge scharf nur in der Nähe, d. h. innerhalb eines kleinen Sehfeldes, summarisch dagegen in der Ferne, d. h. innerhalb eines weiten Sehfeldes wahrnimmt. So verbindet sich mit der Genauigkeit in der Darstellung die Vorstellung des dargestellten Nahbildes, mit der Breite der Behandlung die des Fernbildes, d. h. aber: hier das Verlangen nach dem kleinen, dort nach dem großen Seh- bzw. Bildraum. Wird diese Erwartung unseres Sehapparates nicht erfüllt, so ergibt sich ein ästhetischer Widerspruch zwischen den Forderungen, die das Kunstwerk von sich aus, und denen, die das Auge des Betrachters seinerseits stellt.

Wir nehmen an: das mit größter Ausführlichkeit durchgemalte Bild zeige ein großes Format. In diesem Falle wird das Auge des Betrachters in einen Konflikt getrieben. Entweder, es muß sich der Technik wegen bis auf die Entfernung dem Bilde nähern, aus der sich ihm in natura das Dargestellte in dem Grade der Genauigkeit und Sichtbarkeit präsentieren würde, den die malerische Technik ihm verliehen hat, — oder er muß sich so weit dem Format zuliebe vom Bilde entfernen, daß dieses als Gesamterscheinung den Sehraum erfüllen kann. Bei der ersten Stellungnahme löst sich das Bild in eine Reihe nacheinander ablesbarer Nahbilder auf, die zweite bewahrt wohl die Einheit des Bildes, läßt aber die Einzelheiten der Darstellung im Fernbilde untergehen. Umgekehrt: das breitgemalte Bild in kleinem Umfange zieht den Beschauer entweder als kleines Bild heran, damit es sein Sehfeld füllt — in diesem Falle widerspricht das breit gemalte „Fernbild" der Nahbetrachtung — oder es treibt seiner Technik wegen den Betrachter zurück — dann wird es als Bild nach allen Richtungen hin „über"sehen.

Man vergleiche z. B. die genaue Durchmodellierung des Kopfes auf dem Brustbild Philipps IV. von Velasquez (Madrid, Prado) mit der kühnen ökonomischen Behandlung des gleichen Kopfes auf dem Reiterbildnis (ebendort). Dort fühlte Velasquez den Formgehalt

gleichsam mit der Fingerspitze nach, hier fährt er wie mit der Handfläche über die Topographie des Gesichtes. Jeder der beiden Köpfe ist unter einem ganz bestimmten Gesichtswinkel gesehen, und ein Vertauschen der Köpfe — selbst wenn sie gleich groß wären — ist unmöglich, weil man eben nicht die optischen Resultate heterogener Standpunkte für einander einsetzen und miteinander verkuppeln kann. Denners fast pathologischer Genauigkeitstrieb ist als solcher noch nicht eine unkünstlerische Tendenz, er wird es erst, wenn er sich an Objekten vergreift, die nicht wie Miniaturen für den Nahanblick, sondern wie Staffeleibilder für eine gewisse Distanz vom Beschauer berechnet sind. Das unbehagliche Gefühl, zwei ganz divergenten Forderungen, der des Formates und Objektes und der der Technik folgen zu sollen, stellt sich vor seinen Porträts ein.

Die hier vorgetragene Theorie steht in Widerspruch mit der des spanischen Malers Anglada. Dieser behauptet: je kleiner ein Bild ist, um so weniger Details muß es zeigen. „Um ein handgroßes Figürchen wirklich lebenswahr zu malen, muß der Maler so weit von dem Modelle zurücktreten, daß es ihm in der Tat nur noch handgroß erscheint. In dieser Entfernung aber sieht auch ein gutes Auge nicht mehr viele Einzelheiten, sondern nur noch die großen Werte von Form und Farbe." Anglada befindet sich in dem Irrtum vieler überzeugter Impressionisten, daß ein Bild ausschließlich zu betrachten sei als Realisation einer einheitlichen Gesichtsimpression, infolgedessen nur zeigen dürfe, was das Auge sieht und wie es die Dinge sieht. Von diesem Standpunkte aus ist seine Forderung durchaus konsequent. Die starke Verkleinerung einer Menschengestalt erscheint optisch nur verständlich als ein aus der Ferne gesehener Mensch, sie muß daher, wenn ich keine andere Quelle für das Kunstwerk anerkenne, als die sinnliche unmittelbare Anschauung, auch die Merkmale einer solchen weitgesehenen Gestalt tragen, d. h. fehlende Details: „die großen Werte von Form und Farbe". Folgt die Darstellung der kleinen Figur nicht diesen impressionistischen, vom Eindruck ausgehenden Wünschen, sondern detailliert sie, so erscheint der Mensch nicht als ein klein gesehener, sondern als ein verkleinerter, als Spielzeug oder als eine zwergenhafte Bildung.

Nun stellen wir aber keineswegs an ein Bild derartige orthodox-optische Forderungen. Da es ebensogut ein Produkt der Wirklichkeitsnachahmung, also der sinnlichen Anschauung, wie ein solches der

Wirklichkeitsumgestaltung, also der Vorstellung und Phantasie, sein kann, konzedieren wir ihm eine Wahrheit, die außerhalb der Gesetze und der Logik des Auges liegen kann. Es ist zwar, wie wir zeigten, an jede Quantität ein bestimmter qualitativer Eindruck gebunden und jede Qualitätsänderung zieht eine Wandlung des Charakters des Dargestellten nach sich, es ist ferner auch die menschliche Erscheinung diesem Gesetz unterworfen, der Grund aber, weshalb uns der kleine Maßstab bei porträtmäßiger Durcharbeitung ästhetisch widerstrebt, liegt in der Diskrepanz, die wir zwischen der Bedeutsamkeit des Vorwurfes und der Form seiner Verwirklichung fühlen. Die Miniatur erscheint uns als keine ernste Ausdrucksform für die Gefühls- und Vorstellungswelt, aber keineswegs als unnatürlich, als unmöglich für die Welt der Gesichtswahrnehmungen. Und zwar deshalb nicht, weil wir diese Frage nach impressionistischer Wirklichkeitsgemäßheit gar nicht stellen.

Das einzige Gesetz, das der Gesichtssinn gibt, lautet: es dürfen in Rücksicht auf die einheitliche künstlerische Wirkung nicht gleichzeitig zwei sich gegenseitig ausschließende Leistungen von ihm verlangt werden.

Läßt sich also die Theorie Angladas, soweit sie die Frage der mehr oder weniger ausgeführten Wiedergabe einer Gestalt im Verhältnis zu dem für sie gewählten Format betrifft, als einseitig charakterisieren, so ist das Verlangen, „je kleiner ein Bild ist, um so weniger Details muß es zeigen", direkt falsch. Schon die Anwendung dieses Prinzipes auf große Bilder, die demnach viele Details zeigen müßten, zeigt seine Verkehrtheit. Es beruht auf einer Verwechselung des Verhältnisses der Figurengröße zur Technik mit der Beziehung der absoluten Bildgröße zur Technik, oder anders ausgedrückt, auf einer Verwechselung von Umfang und Inhalt des Sehraumes.

Nun wachsen aber mit Abnahme des Sehfeldes, d. h. beim Herangehen an die Dinge, diese innerhalb des Sehfeldes, während sie bei einem umfassenderen Sehfelde — d. h. bei Entfernung des Auges von ihnen — kleiner zu werden scheinen. Der Umfang verhält sich demnach zum Inhalt des Gesehenen — nicht etwa zur Zahl der überhaupt sichtbaren Objekte — umgekehrt proportional, also wie der Umfang zum Inhalt eines Begriffes. Je reicher der Sehraum an Einzelheiten wird, um so beschränkter ist er, und je weniger Details in ihm zum Bewußtsein gelangen, ein um so größeres Feld beherrscht er.

Die Vielheit der Einzelmerkmale läßt sich aber nur durch die Ausführlichkeit in der Darstellung, die Großzügigkeit des Sehfeldes nur in breiter Technik wiedergeben, und das hatten wir behauptet.

Wie weit der Künstler im einzelnen die Technik auf die Bildgröße hin abstimmt, bzw. das Bildformat nach der Technik wählt, das sind Fragen des künstlerischen Taktes.

In der Konstatierung gewisser psychologischer Gesetze und ihrer Gültigkeit künstlerischen Produkten gegenüber kann so wenig eine Beschränkung der Freiheit des Schaffenden und eine Normierung der Kunst von kunstfremden Gesichtspunkten aus liegen, als eine solche die Feststellung der beschränkten Leuchtkraft chemisch hergestellter Farben denen der Natur gegenüber ist. Die Freiheit — auf Kosten seiner Wirkung — gegen den Strom zu schwimmen, bleibt dem Künstler stets.

6. Tracht

Mit dem Offenbarwerden der Seelenhaftigkeit des Menschen in der Anschaulichkeit seines Gesichtes hob unsere Betrachtung des Porträts an. Wir schritten vor zu den Trägern der zweiten Rollen, dem Leib und seinen Gliedern und immer weitere Kreise um das Zentrum schlagend gelangen wir zur Peripherie der menschlichen Sichtbarkeiten, vom Menschen „unter der Haut" zur Haut über der Haut, d. h. zur Tracht. Was der Porträtmaler aus ihr macht, bestimmt nur zum Teile seine künstlerische Intention, er nimmt die der Tracht im Leben eignende Bedeutung in die Kunst herüber, und verwendet sie in seinem Sinn und zu seinen Zwecken, hier die Lebenswerte der Tracht steigernd, dort sie zugunsten rein künstlerischer Aufgaben dämpfend.

So lassen auch wir die Frage nach dem Wesen der Tracht in der außerkünstlerischen Wirklichkeit der nach ihrem spezifischen Werte innerhalb der Kunst des Porträts vorangehen.

Die Entstehung der menschlichen Kleidung aus dem Schamgefühl abzuleiten, war ein frommer Wunsch der Kulturhistoriker; — aber es glaubt wohl keiner mehr daran. Die allgemeine Überschätzung des Schamgefühles überhaupt verleitete dazu, den primitiven Völkern eine „Tugend" anzudichten, die weder sie, noch die Kinder aller Zeiten und Rassen besitzen, nach der die Menschen auf beiden Entwickelungsstufen auch gar kein Verlangen haben[28]).

Bei den Naturvölkern geht Schmuck vor Schutz und Scham. Und der Schmuck tut es, seiner großen sozialen Bedeutung als Reiz- und Schreckmittel wegen. "They are content to be naked, but ambitious to be fine", sagt Cook. Daher ist auch nicht das Schamband, sondern das Halsband das älteste und oft einzige primitive Kleidungsstück. Das Verhältnis zwischen Schamgefühl und Schamkleidung werden wir uns wahrscheinlich so zu denken haben, daß das erste durch die letzte erweckt und dem Menschen anerzogen worden ist. Die ausnahmsweise, für festliche Gelegenheiten aufgesparte und teilweise Verhüllung lenkte die Aufmerksamkeit auf das Verhüllte, wirkte infolgedessen als starker sexueller Anreiz.

Die entwickelte Tracht dient ihrem Träger in dreierlei Hinsicht: Erstens: inbezug auf seinen Körper, die Kleidung gibt Haltung und wird zum Ausdruck für Haltungen, zweitens: inbezug auf seine Seele, die Kleidung erinnert unmittelbar an seelische Zustände, Wünsche, Eigenarten, oder sie symbolisiert solche geistigen Eigenschaften, reizt dazu, diese auf den Menschen zu übertragen, ohne daß in natura die Seele des Gekleideten dem Charakter der Kleidung irgendwie zu entsprechen braucht. Drittens: die Tracht entfaltet unabhängig vom Menschen, in ihrem eigensten Interesse sozusagen, stoffliche oder struktive Qualitäten, zeigt die Reize ihrer Oberfläche.

Die erstgenannte Aufgabe löste vornehmlich die Tracht der Antike. Sie erhielt ihre Schönheit einzig durch die Art des Getragenwerdens, und weil sie nur gleichsam eine zweite, eine künstliche und faltbare Haut darstellte, ging ihr eigenes Wesen als dieser oder jener, so oder so geschnittener Stoff völlig auf in der Funktion, die menschliche Haltung, die Gebärdung des Körpers zur vollen Erscheinung zu bringen und den Reichtum der beweglichen Glieder in einen elastischen Umriß einzuschließen.

Zum direkten Ausdruck der Seelenhaftigkeit ihres Trägers wird die Kleidung, insoweit sich in ihr ein individuelles Temperament spiegelt, sofern sie aussagen soll, was wir sein möchten. Das Gewand ist ein Stück Selbstbekenntnis, darauf berechnet, daß der Mitmensch vom Kleide zurückschließt auf den, der darinsteckt. Je verschlossener ein Mensch ist, um so unauffälliger wird auch seine Tracht sein. Diese Schlichtheit kann aber stets nur eine relative sein, nur gelten innerhalb der Mode, die zu ignorieren ja sofort „Auffallen" bedeutet.

Den schönsten Ausdruck für diese geheimen Wechselbeziehungen zwischen dem Menschen und seiner Tracht hat Hofmannsthal gefunden:

> Auch Kleider sind kein Ding, ganz zu verachten,
> nichts ist bloß äußerlich; was wären Blumen?
> In diesen Dingen steckt ein Teil von uns:
> Die Römer ließen Sklaven hinter sich
> hergehen, deren Köpfe schwer beladen
> mit dem Gedächtnis wundervoller Verse
> aus großen Dichtern waren: unsre Kleider
> sind solche Diener, und sie atmen Träume,
> die unsre eigne Phantasie erschuf.

Seelische Zustände, geistige Eigenschaften, Stimmungen usf. symbolisiert uns die Tracht, wenn wir z. B. den Gegensatz von Aufgeknöpftheit und Zugeknöpftheit als einen solchen von seelischer Freiheit und seelischer Gebundenheit empfinden, wie es ja der Sprachgebrauch tut. Oder, um ein zweites Beispiel zu nennen, wir betrachten die Verlängerungen der Tracht nach oben und unten über das natürliche Körpermaß des Menschen hinaus als Ausläufer seines Selbstbewußtseins, als Zeichen seiner Absicht, sich auch seelisch „eine Elle zuzufügen". Die Perücke, die hohen Hacken, die Schleppe, der freilich die andere Aufgabe zu retardieren nicht abzusprechen ist, wirken in diesem Sinne. Der Zusammenhang zwischen diesen beiden Kleidungsstücken und einer bestimmten Nüance des Persönlichkeitsgefühles empfand man zu der Zeit, da sie Mode waren, ganz deutlich. Selbst ein Maler wie Hogarth sah nur den Ausdruckswert nicht aber die Geschmacklosigkeit — so urteilen wir — der Perücke: „Die volle und lange Perücke hat, gleich der Mähne eines Löwen, etwas Edles an sich, und gibt dem Gesichte nicht nur ein ehrwürdiges, sondern auch verständiges Aussehen." Die Schönheit der Schleppe bestand für ihn darin, daß sie die „Linie der Schönheit", die Wellenlinie, zeigt. „Die Richterröcke haben ein furchtbar ehrwürdiges Ansehen, welches ihnen die Größe dessen, was an ihnen ist, gibt, und wenn die Schleppe gehalten wird, so geht eine ansehnliche wellenförmige Linie bis zu der Hand seines Schleppenträgers."

Die populäre Psychologie geht mit der Identifikation vom Charakter der Tracht und Charakter des Trägers gar nicht so sehr in die Irre; gedenkt sie doch auch in dem Sprichwort: „Kleider machen Leute" der

rückwirkenden Kraft der Tracht, die oft da eine Beziehung zwischen Draußen und Drinnen herstellt, wo die Kleidung keineswegs als direkter Ausdruck individueller Eigenart gewählt war, sondern durch Sitte, Gelegenheit, Beruf usw. aufgezwungen wird. Kellers Novelle „Kleider machen Leute" geht aufs geistreichste den feinen Wechselbeziehungen zwischen Kleidung und Persönlichkeit nach, die der alte Logau schon so formuliert hat:

alamode Kleider — alamode Sinnen,
Wie sich's wandelt außen, wandelt sich's auch innen.

Unabhängig von ihren mannigfachen Beziehungen zu Körper und Seele des Menschen wirkt die Tracht selbständig auf das ästhetische Empfinden durch die Qualität und den Charakter der Stoffe (Seide, Wolle, Pelz usw.), die entsprechende Tastvorstellungen aufrufen, durch ihre Farbigkeit und durch die Formen der Zusammenfügung, die Tektonik des Kleides, wie sie in Saum und Naht, Kragen, Manschette und Krempe zutage tritt.

Reiner als in der modernen bürgerlichen Kleidung des Mannes, die in Form und Farbe fast ausschließlich dem Prinzip der Zweckgemäßheit folgt, ein Arbeitskleid geworden ist, prägen sich die Funktionen der Tracht in der Frauenkleidung, vor allem aber in der traditionellen Uniform aus. Die Uniform spiegelt in ihrer Eigenart die Forderungen wider, die man in körperlicher wie in moralischer Hinsicht an ihren Träger zu stellen gewohnt ist. Weniger in der gleichmachenden Kraft der „Ein-Form", als in ihrer eigentümlichen Struktur liegt ihr Wert; er ist nicht so sehr ein sozialer, als ein ästhetischer.

Der Wandel der Tracht, die Mode ist heute ein viel diskutiertes Thema. Sieht man nicht auf die Geschmackswandlungen von Jahr zu Jahr, sondern auf die großen Unterschiede und Schwankungen in der Zeittracht, so scheinen diese durch folgende Motive hauptsächlich bestimmt zu werden:

Die Form der Tracht entspricht dem Bewegungs-, die Farbe dem Stimmungsbedürfnis. Der Mensch kleidet sich, wie er sich bewegt. Der Rhythmus der Haltung und Gebärden gibt den Schnitt und den Stoff des Kostümes an. Das Lose, Flatternde, Zierliche der Quattrocento-Kleidung und dann die schwere Fülle, das Massige der Trachten im Cinquecento verstehen wir nur im Zusammenhange mit den grundverschiedenen Körper- und Daseinsgefühlen der Menschen in diesen

zwei Epochen. Natürlich wirkt, sobald eine Mode einmal da ist, diese zurück auf das Sichgeben und Sichbewegen der ihr unterworfenen Menschen. Wenn die Barockzeit nach der Allongeperücke als nach einem sichtbaren Ausdruck für ihr Gefühl von menschlicher Würde verlangte, so duldete diese Haartracht ihrerseits wieder nur eine gewisse Gehaltenheit in den Kopf- und Körperbewegungen. Mit dem Wiedererwachen der Natürlichkeit und Zwanglosigkeit im Fühlen und Miteinanderverkehren kommen auch das natürliche Haar und eine freiere Haartracht wieder zu ihrem Rechte. Eine so sportliebende Nation wie die englische gibt den Ton an in den modernen, die Beweglichkeit des Körpers nirgends hemmenden Herrenmoden, während Frankreich den Geschmack im Frauenkleide bestimmt, das mehr ästhetischen als praktischen Gesichtspunkten folgt und in erster Linie auf das Angesehenwerden, in allerletzter erst auf bequeme Tragbarkeit berechnet ist.

In den Kleiderfarben spricht sich die Gesamtstimmung einer Generation aus; eine jede hat ihr individuelles Kolorit, das bald auf Harmonismus, bald auf Kolorismus gestellt ist. Je ernster die Auffassung vom Leben, je nüchterner und „moralischer" eine Zeit gesonnen ist, um so farbenärmer wird ihre Tracht. Die schwarze Kleidung als die typische der Feierlichkeit wurde im XVI. Jahrhundert aus dem Lande der Grandezza und der Inquisition importiert. Wie relativ unabhängig die Farbe der Tracht von den klimatischen Verhältnissen ist, sieht man noch heute in Spanien, wo der schwarze, steife Hut auch bei der größten Hitze für einen „Señor" obligatorisch, und das schönste frauliche Kleidungsstück, die Mantilla, ebenfalls schwarz ist.

Innerhalb einer jeden Zeittracht stufen sich gemäß der sozialen Differenzierung die Standestrachten ab. Bei der ungeheuren Bedeutung alles Sichtbaren für unser Vorstellungs- und Gefühlsleben, ist es verständlich, daß sich die Anfänge einer Amts- und Standestracht schon bei den primitiven Völkern herausbilden. Wie die mittelalterliche, gesetzlich festgelegte und kontrollierte Kleiderordnung die soziale Struktur des Volkes vom Fürsten bis zur Dirne nach außen spiegelte, ist bekannt.[29])

Die französische Revolution vollzog die größte bisherige Umwälzung der Mode, indem sie die Stände- und Standestrachten beseitigte

und zur Einführung einer in ihren Grundformen allgemein gültigen Kleidung beitrug. Der große Ausgleich der Gesinnungen ging Hand in Hand mit dem der Trachten. Eine Welt, in der es nur „Bürger" gab, mußte auch eine bürgerliche Tracht erfinden; jede Uniformierung der Gesellschaftsformen zieht eine solche der Kostüme nach sich.[80]) Am ausgeprägtesten zeigt sich der Zusammenhang zwischen sozialem Fühlen, dem Bewußtsein der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsklasse und der Gesellschaftstracht in England. Bei aller offiziellen Uniformscheu gibt es kein Land, in dem eine strengere Einheitlichkeit der Kostümierung herrscht.

Trotz des nivellierenden Einflusses der großen politischen Bewegungen und trotz zunehmender Demokratisierung der Staats- und Lebensformen vollzieht sich stets ein stiller Modewechsel als Folge der sozialen Differenzen. Und zwar flutet die Geschmackswelle gleichsam von oben nach unten. Der Neid und der Drang nach oben bemächtigt sich irgend einer der höheren Gesellschaftsklasse eignenden Kleidungsform, entwertet sie dadurch und zwingt die Oberen, sich wieder ein neues „Abzeichen" zu verschaffen.

Das Schönheitsurteil einer Tracht gegenüber beruht auf den mannigfachsten Vorstellungen und Empfindungen, auf solchen sozialer, sexueller, historischer, ästhetischer Herkunft. Die Lust an der Abwechselung in den Reizen oder an der Steigerung der bisherigen Reize, also das Bedürfnis nach neuen oder intensiveren Eindrücken gibt wohl das Hauptmotiv für einen Wechsel in der Mode, wie auch im Stil der Kunst.

Auf den Bedeutungsunterschied zwischen männlicher und weiblicher Kleidung ist zum Schluß noch hinzuweisen. Für die Frau bedeutet das Kleid mehr als für den Mann, bei ihr ist es mehr Kleidung, etwas, das „kleiden" soll, bei ihm mehr Tracht, das, was getragen wird. Die männliche Kleidung steht ja auch in ihrer Uniformität und ihrem Mangel an starken Farbenwirkungen weit hinter der des Weibes zurück, was individuelle Ausdruckskraft und Ansehbarkeit anlangt. Es ist, als ob sich das äußerlich gebundenere weibliche Leben einen Ersatz in der Freiheit geschaffen hat, die die Kleidung der Betätigung persönlichen Geschmackes und eigener Stimmungen läßt. Das Kleid der Frau ist zudem, abgesehen von der Kunst, der letzte Winkel, in den sich das mißhandelte Farbengefühl

des modernen Menschen geflüchtet hat. Freilich liegt in der weiblichen so wenig wie in der Tracht überhaupt der stärkste Reiz in Form und Farbe, er beruht vielmehr auf dem Getragenwerden. „Savoir porter la toilette" lautet der oberste Satz französischer Schneider- und Frauenweisheit.

Und nun zum Kleide in der Kunst, zur Bedeutung der Tracht für das Porträt. Die Kostümfrage ist für den Maler ebenso wichtig als für sein Modell und den Bildbetrachter. Da aber jeder der Drei den Wert der Tracht von seinem Standpunkte aus betrachtet und seine besonderen Forderungen an sie stellt, birgt das Kostümproblem stets den Keim zu Konflikten, vor allem zwischen Künstler und Auftraggeber. Selbst der sanftmütige Gainsborough geriet eines Tages wegen des Kostümes auf einem Porträt mit einem Lord aneinander. Das Modell hatte unerfüllbare Kleiderwünsche geäußert, und der Künstler schrieb: „Hätte ein Gesicht Stimme, so daß es reden könnte, wie auf der Bühne ein Schauspieler, so würde keine Verkleidung imstande sein, eine Person zu verbergen; aber nur ein Gesicht —, von einem Standpunkt aus zu sehen, und kein Muskel, der sich bewegen könnte und sagen: hier bin ich, das macht die Aufgabe für den armen Maler so schwer."

Das Modell hat den menschlich verständlichen Wunsch, möglichst „vorteilhaft" dargestellt zu werden und ist meist der irrigen Ansicht, daß ein schönes Kleid zur Schönheit des Porträts beiträgt. Der Betrachter erwartet von der Ausdruckskraft der Tracht für seelische Zustände einen Zuwachs an reinem Bildnisgehalt, und von den sinnlichen Reizen der Kleidung, die in ihren koloristischen und stofflichen Qualitäten beruhen, eine Kräftigung der Bildwirkung. Der Maler wägt die Seelenwerte gegen die Farbenwerte ab und sieht eine vierfache Möglichkeit sich mit der Kleidung des Modells auseinander zu setzen.

Erstens: Der Porträtist ignoriert die Kleidung, er läßt sie weg, streicht sie zu oder er wählt das Kopfporträt, also einen Ausschnitt, der so gut wie nichts von der Tracht des Dargestellten zeigt. Nun heißt aber ein Problem umgehen noch nicht es lösen. Die künstlerische Frage ist ja nicht die, wie man das Kleid vermeiden, sondern, in Hunts Formulierung: „Das ist die Schwierigkeit im Porträt, die Kleidung dem Kopfe anzupassen und doch unterzuordnen". Den ersten Ausweg einzuschlagen, also ein unbekleidetes Modell zu malen, ist aus

naheliegenden Gründen in den seltensten Fällen möglich. Tizians „Herzogin von Urbino“ als Venus, Bronzinos „Doria“ als Neptun sind weniger Vollbildnisse als Halbbildnisse, stehen auf der Grenze zwischen Porträt und Genrebild, oder werden doch so empfunden, nicht so sehr der Ungewohntheit der Erscheinung, als der Allgemeinheit der Körperformen wegen. Eine unmittelbare Bildniswirkung geht eigentlich nur von Goyas „nackter Maja“ aus, der man aber die bekleidete nicht als Kostümporträt gegenüber setzen darf, wirkt doch das bißchen Gewand keineswegs bekleidend, sondern es modifiziert nur dank seiner Farbigkeit den koloristischen Eindruck des im Grunde gleichen Themas.

Dem Problem der Tracht geht Lenbach auf die beiden anderen Weisen aus dem Wege: er läßt den Kopf aus einer ungewissen Dunkelheit herausleuchten, in der eine Kleidung nur angedeutet ist, jedenfalls keinen einzigen der ihr eigenen Effekte ausspielen kann. Oder Lenbach wählt das Brustbild.

Zweitens: Den Gegenpol zur möglichsten Unbekleidetheit bildet die möglichste Bekleidetheit; nähert sich das nackte Porträt dem Akt, das Brustbild dem Studienkopf, so berührt sich diese Porträtform mit dem Kostümbild. Die Gefahr, den Kopf der Tracht gegenüber vollkommen untergehen zu lassen ist hier größer als die, seinen porträthaften Ausdruck zu verlieren, weil er auf einem nackten Körper sitzt, der als „Idealfigur“ empfunden wird. Wir kennen alle aus der Mitte unseres Jahrhunderts und auch noch aus jüngerer Zeit Porträts, an denen ausschließlich ein Konfektionär-Interesse auf seine Kosten kommen kann. Daß in den meisten Fällen die kunstfremde Eitelkeit des Modells den Maler nicht nur in Versuchung, sondern in die Sünde geführt hat, entschuldigt ihn nicht. „Nichts kann törichter sein“, schreibt Gainsborough, „als die Gewohnheit der Maler, die Leute wie einen Hanswurst anzuziehen und noch zu erwarten, daß die Ähnlichkeit hervortreten solle.“ Selbst wenn das Kostüm ausgezeichnet gemalt ist, kommen wir über die Konkurrenz, die es dem Gesicht macht und damit über die Zerstörung des Porträtcharakters des Bildes nicht hinweg. Aber auch als Bild ist ein derartiges Kostümbild ungenießbar, wird doch für diese Betrachtungsweise der Eindruck der „Gewandstudie“, die es enthält, durch den daraufgesetzten Kopf koloristisch wie inhaltlich d. h. für die Vorstellung, gestört.

Die Hinneigung des Künstlers zum Kostümbilde kann aber doch

noch tieferen Beweggründen entspringen, als seiner Unfähigkeit das Gesicht dominieren, die Gestalt sekundieren zu lassen. Einmal ist es künstlerisch verständlich, daß einem gleichgültigen menschlichen Objekt gegenüber sich eine Interessenverschiebung im Maler vollzieht: von der Figur auf die Tracht. Die Reize, die das Belebte ihm versagt, sucht er im Unbelebten, und die Bedeutung, die sich der menschlichen Erscheinung nicht geben läßt durch Herausstellung der in ihr beschlossenen Werte, wird an sie herangebracht in der Pracht und der eindringlichen Schönheit ihrer Hülle. Zweitens: es ist eine allgemein vielleicht zu selten betonte Erfahrung der Künstlerpsychologie, daß im Maler der Hang am Äußerlichen dem Triebe zum Innerlichen die Wage hält. Dem Nichtkünstler erscheint eine Gleichbewertung seelischer und sinnlicher Inhalte als unvorstellbar, hält er doch alles Innerliche dem Oberflächlichen für weit überlegen, da er die Bedeutung der mannigfachen Erfahrungsinhalte nach der Rolle beurteilt, die sie im Zusammenhange des praktischen Lebens spielen.

Der Künstler dagegen, Augenmensch durch und durch, wertet anders. Gleich dem Kinde und dem primitiven Menschen verliebt er sich in die schöne Sinnenfälligkeit der Dinge, in ihren Glanz und Schimmer, in ihren reinen Anschauungswert, der mit dem Verwendungswerte gar nichts zu tun hat. Schmucksachen und Blumen, Toiletten und schöne Seltenheiten bedeuten ihm mehr, als seinen sinnenblinderen Mitmenschen, ja so viel, daß er ihre Schönheit der des Seelischen gleichstellt. Dazu kommt noch: mit dem Leblosen läßt sich experimentieren, es hält still, es läßt durch die künstlerische Arbeit etwas „aus sich machen". Im Kleide z. B. hat der Maler freiere Hand, seinen sinnlichen Liebhabereien und Problemen: Licht und Farbenwirkungen, den Schwierigkeiten, die stofflichen Qualitäten herauszubringen, nachzugehen. So kann es vorkommen, daß ihm die im Gewande steckende Figur ein notwendiges Übel, ein Mannequin der Tracht wird. Es sind nicht etwa nur die kleinen Künstler, deren einseitige Begabung sie zu einer gleicheinseitigen Betonung der Wirklichkeitselemente zwingt, sondern auch die Allergrößten werden von der Leidenschaft zur Stillebenschönheit der akzessorischen Dinge gepackt und spielen so im Porträt die Anschauungswerte des Kostüms für das Malerauge seinen Bedeutungswerten für die Charakterdarstellung gegenüber aus.[81])

Nur eine vollkommene Entwirklichung von Gesicht und Gewand, ein Hineinbeziehen beider, als Lebensinhalte heterogener Elemente in einen einheitlichen ornamentalen Bildzusammenhang, in dem sie als Formen- und Farbenwerte der gleichen künstlerischen Wirkungssphäre angehören, macht eine Art höheren Kostümbildes ästhetisch möglich. Ich denke z. B. an die dem Domenico Veneziano zugeschriebenen Porträts. Das Kleid ist hier behandelt wie ein Teppich, es schmückt die Bildfläche, aber es bekleidet keinen Körper und ebenso geplättet, gleich flächenhaft, als eine rein ornamentale Form, mutet das im Profil gesehene Gesicht an. Die Entwirklichung des Stofflichen, sowohl des Menschengesichtes und der menschlichen Gestalt als auch des Kleides ist so weit getrieben, daß nicht die Abweichung von der Natur als ästhetisches Unbehagen, vielmehr die Annäherung an den reinen Stil, wie ihn das Ornament gibt, als künstlerische Wohltat empfunden wird. Auch die Japaner legen den Hauptton auf die bildmäßigen Werte, die in der Kostümdarstellung stecken, und das Übergewicht der Kleidung über das Gesicht wird auch in ihrer Kunst nicht als Widerspruch fühlbar, da die Typisierung, richtiger die Nicht-Individualisierung des Gesichts die Forderung des porträtmäßigen Gehaltes und einer porträtgemäßen Akzentverteilung im Betrachter gar nicht aufkommen läßt.

Drittens: Der Porträtist, unbefriedigt von der Tracht, die das Modell ihm aufzuzwingen droht, und voller Verlangen nach einer künstlerisch brauchbaren und dankbaren Kostümierung schließt zwischen dem Gegebenen und dem Gewünschten einen Kompromiß. Widersteht es ihm, den Kampf mit der Zeittracht aufzunehmen, sie malerisch „unterzukriegen“, so flüchtet er in das historische Kostüm oder er steckt das Modell in eine Phantasie-Tracht. Theoretische Überzeugungen von der „Würde“ der Kunst spielen mit. Dem französischen Porträtisten der Zeit Ludwigs XIV. erschien es ebenso unmöglich, die Alltagskleidung in das große gemalte Porträt zu übernehmen, als seinen poetischen Kollegen, den Dialekt der Straße in das hohe Drama einzuführen.

Leonardo riet, die Trachten der Zeit nach Möglichkeit zu vermeiden, und der Begriff eines Porträtidealismus', der auch eine ideale Tracht fordert, hat lange nachgewirkt und ist eigentlich nie ganz verloren gegangen. In England war Reynolds der letzte Vertreter dieser Anschauung vom „historischen Stil“ in der Bildnismalerei, sein Rivale

Gainsborough, akademischen Vorurteilen fernstehend, kannte sie nicht. „Wenn ein Porträt im historischen Stile gemalt wird", so lehrte der Akademiepräsident, „und daher weder eine genauere umständliche Wiedergabe der betreffenden Persönlichkeit, noch ein völliges Idealbild ist, so hat man darauf zu sehen, daß jeder Zug dieser doppelten Aufgabe entspreche .... Der Unterschied der Kleiderstoffe z. B. soll in demselben Grade angedeutet sein, als der Kopf vom Idealtypus abweicht." Und in einer späteren Rede führt er diesen Gedanken noch weiter aus: „Wer beim Porträtmalen seinen Gegenstand zu veredeln wünscht (nehmen wir an, es handle sich um eine Dame), der wird sie nicht in ihrem modernen Kleide malen, das durch seine Vertrautheit allein schon genügte, alle Würde zu nehmen. Er bemüht sich, sein Werk mit jenen Begriffen und Vorstellungen in Einklang zu bringen, von denen er weiß, daß sie das Urteil der anderen beherrschen; darum wird er der Kleidung seiner Gestalt um der Würde willen etwas von dem allgemeinen Charakter der Antike geben und um der Ähnlichkeit willen etwas vom Modernen bewahren." Die Abneigung gegen die Tracht der Zeit im Porträt entsprang bei Reynolds seiner starken ästhetischen Orientierung an der klassischen Kunst der Renaissance, wie er sie verstand und seiner in gewissem Sinne ethischen Forderung an den Künstler, sich dadurch seines hohen idealen Berufes wert und eingedenk zu zeigen, daß er sein Werk aus den Beziehungen der Alltagswelt, aus dem realen Leben heraushöbe.

Einem persönlicheren Gefühl, einer reinen Weisung des Geschmackes folgte in Kostümfragen die als Frau und Malerin doppelt sachverständige Vigée le Brun. Sie lebte in der alle Theorien wie Tatsachen über den Haufen werfenden Revolutionszeit und war auch von Natur keinem Prinzip, als dem des Geschmackvollen, eingeschworen. Sie schreibt: „Da ich ein Grauen vor der damaligen Frauentracht hatte, gab ich mir alle erdenkliche Mühe, sie ein wenig malerischer zu gestalten, und ich war entzückt, wenn ich so weit das Vertrauen meiner Modelle gewann, sie ganz nach meinem Belieben kleiden zu können. Man trug damals zwar keine Schals, aber ich verwendete breite Schärpen, die ich leicht um die Schultern und um die Arme legte, um so den klassischen (le beau style) Stil der Draperien Raffaels und Domenichinos nachzuahmen." Heute gilt die Parole: erlaubt ist, was wirkt, einzig das Können entscheidet über die

Berechtigung einer Beibehaltung oder einer Verwerfung der modernen Kleidung im Porträt. Reynolds meinte: „Wir können ebensowenig wagen, einen General im römischen Kriegsgewande zu malen, als wir eine Statue in der gegenwärtigen Uniform aufstellen dürften"; seine modernen Nachfolger haben beides und teilweise mit großem Glück gewagt. Wir betrachten für Alltagsmenschen die Alltagstracht als genau so berechtigt wie eine Ausnahmekleidung für Ausnahmemenschen.

Darauf kommt es ja hier, wie überall in der Kunst an, daß ein Problem mit dem Pinsel gelöst und nicht mit Worten als nicht vorhanden oder als verboten bewiesen wird. So kommen wir zur letzten Möglichkeit, als Porträtist mit der Tracht des Modelles fertig zu werden.

Viertens: Der Porträtist bewältigt die Kleidung, indem er sie dem Gesicht unterordnet. Diese Subordination ist als formale und als koloristische zu verstehen. Formal insofern, als durch einen gewissen Grad an Unausgeführtheit, positiv ausgedrückt, durch die Breite und durch das Summarische der Technik, der Tracht der Wert zugewiesen wird, den sie innerhalb der Elemente des Bildganzen erhalten darf. Der Porträtmaler weiß, daß nichts schwerer ist, als eine ordenbesetzte Uniform zu malen. Jeder Orden will als Beiwerk behandelt und doch sachlich erkennbar dargestellt sein. Daß hier nicht die unmögliche Vereinigung zweier sich gegenseitig ausschließender Wirkungen verlangt wird, beweist die Porträtkunst des Velasquez und Franz Hals, die z. B. die feinsten Spitzen noch als solche in allen ihren stofflichen Qualitäten kennzeichnen und sie doch völlig durch die Breite und Schlankheit der Pinselführung in den Hintergrund des ästhetischen Interesses zu drängen wissen. Velasquez schwelgte geradezu in der malerisch so unendlich schwer zu bewältigenden spanischen Hoftracht, sie war ihm ein immer neues Schlachtfeld, künstlerische Siege zu erringen, ohne daß er je den Menschen über dem Kostüm vergessen hätte. Ja, es ist wahrscheinlich, daß seine Kunst die menschlich-lebendige Bedeutsamkeit, die von der Zeittracht fast verschluckt wurde, im Bilde dieser gegenüber gerettet und in ihrem Überwerte dargestellt hat, obwohl die Kleidung einzig durch die malerische Behandlung, nicht aber durch ein willkürliches Stilisieren irgendwelcher Art in das ihr gebührende dienende Verhältnis gewiesen worden ist. Vielleicht zeigt sich die künstlerische Kraft überhaupt nirgends so imponierend und über die Natur Triumphe feiernd als da, wo sie, am widerstrebenden

Material ausgeübt, zutage tritt, wo sie aus der Zwangslage ihre Freiheiten entwickelt. Nur am Stein gibt der Stahl Funken.

Alle koloristische Unterordnung des Kleides unter das Gesicht betrifft das Stimmen der Kostümfarben nach den gegebenen Tönen des Teints. Der Künstler geht vor wie die Frau bei der Toilettenwahl, beide wissen, daß die farbige wohl- oder wehetuende Gesamterscheinung des Menschen auf dem koloristischen Einklang zwischen Teint und Kleidung beruht. Das Gesicht wirkt als Farbe genau so auf das Kostüm, wie dieses seine Reflexe auf den Teint wirft. Die farbige Erscheinung und Darstellung des Gesichtes bildet einen der gewöhnlichen Streitpunkte zwischen Modell und Maler. Da wir, wie schon einmal erwähnt wurde, im allgemeinen ein weit schärferes Gedächtnis für Formen als für Farben besitzen, halten wir auch unser, uns doch nur aus dem meistens leicht verdunkelnden Spiegel bekanntes Gesicht für farbloser, als es in Wirklichkeit und für das koloristisch äußerst empfindliche Malerauge ist. Die kritische Bemerkung: „aber, so bunt sehe ich doch nicht aus!“ kann der Porträtist oft genug hören. Aber er ist nicht immer in der Lage, die Antwort zu geben, die Rigaud für ein französisches Modell hatte, das die allzu große „Frische“ ihres Teints im Porträt mißbilligte: „C'est étonnant, mon rouge vient pourtant du même marchand comme le vôtre.“

Über die Fähigkeit der Farbe, ein Stimmungsausdruck zu sein, über ihre Seelenwerte, wurde bereits in einem vorangegangenen Abschnitt gesprochen. Der Porträtist wird die Wahl des Kleides seines Modelles im Hinblick auf die Ausdruckskraft der Farbe für dessen individuelle Seelenhaftigkeit treffen, so wie es Boecklin zu tun versuchte. Nun darf aber diese Rechnung mit den Gefühlsbetonungen der Farben nicht durchkreuzt werden durch eine andere, nämlich durch das Arbeiten mit der raumschaffenden Fähigkeit der Farbe.

Die den verschiedenen Farben in verschiedenem Grade eignende Kraft, Raum zu schaffen, pflegt dem Laien, der nur Linien und Licht und Schatten, also Helligkeitsabstufungen, für raumbildende Elemente hält, unbekannt zu sein. Und doch „ist die genauere Kenntnis der Farbenwerte und ihrer Wirkung gegen- und übereinander das eigentliche malerische Mittel, um Raum zu schaffen, und selbst die göttlichste Linearperspektive wird durch Farbe wieder aufgehoben“. (Boecklin.)

Auf zweierlei Weise kann die Farbe als Raumwert fühlbar und

verwendbar werden. Einmal in der Erscheinung der sogenannten Luftperspektive. Die Vorstellung einer größeren oder geringeren Entfernung der Dinge vom Auge — also die Raumvorstellung — wird gewonnen durch die Wandlungen, welche die Lokalfarben der Gegenstände unter dem Einfluß der vor und zwischen ihnen befindlichen Luftschicht erleben. Entfernung des Dinges vom Beschauer und Dichtigkeit der Luft bestimmen Grad und Art dieser Veränderungen der Lokalfarbe. Will also der Künstler eine bestimmte Raumvorstellung im Betrachter erwecken, so gibt er aus seinen intimen Wirklichkeitserfahrungen heraus den Gegenständen die Farbentöne, die sie als nähere oder weitere Dinge im Kunstwerk kennzeichnen, weil wir aus ihnen in der Natu die betreffende Raumvorstellung ablesen.

Die Raumwirkung der Farbe ist aber nicht allein formal, d. h. durch die Art ihrer Verknüpfung und durch die Hintereinanderordnung im Luftraum bedingt, sondern auch material. Die Farbe besitzt für den Künstler, außerhalb ihrer Verwendung in Ton-Intervallen, bestimmte Raumwerte. Boecklin nannte die aus der Fläche herausdrängenden, also im eigentlichen Sinne Raum-Tiefe schaffenden Farben: positive, die in der Fläche gebundenen Farben: neutrale. Positiv wirken die von Goethe aus anderen Gründen auf die Plus-Seite gestellten Farben: die der Rot-Reihe, neutral wirken die der Minus-Seite angehörenden: die Blau-Reihe. Es fällt also die Einteilung: Positiv-Neutral mit der: Warm-Kalt zusammen. Und diese Erscheinung hat ihren Grund darin, daß es eben Eigenschaften der warmen Farben: die Länge der Schwingungen und die Helligkeit sind, die sie Raum schaffen lassen. Von je längerer Schwingungsdauer die von einer Farbe ausgehenden Strahlen sind, d. h. je mehr verwandt diese mit Rot ist, um so näher scheint sie uns zu sein, wie Brücke gezeigt hat, während mit kürzerer Schwingungsdauer die Farben (also die der Blau-Reihe) als entfernter empfunden werden.[22])

Ferner: Die hellen Farben sehen wir aus der Erfahrung des Lebens heraus als vorspringende, die dunkleren als zurücktretende an, weil wir das Helle als beleuchtet, das Dunkle als beschattet deuten, also in die Farben unsere an reinen Helligkeitsabstufungen für gewöhnlich sich orientierende Raumvorstellung hineindeuten.

Schließlich: wir pflegen nicht nur Farben-, sondern auch Tonwahrnehmungen gegenüber die reizstarken als die nahen, die

reizschwachen als die fernen zu beurteilen. Die roten Farben wirken aber psychologisch erregender als die blauen.

Diese allgemeine Bedeutung der Farbe als Raumwert ist nicht nur bei der Wahl der Kostümfarben von Wichtigkeit, sondern auch in der malerischen Modellierung des Gesichtes. Rubens rechnet fast ausschließlich mit der plastischen Anregungskraft des Kolorits und bringt durch Nebeneinandersetzen von Farben die Modellierung der Körper heraus.

Die Unmöglichkeit, eine Zeichnung in Farbe zu transponieren, ergibt sich als notwendige Folge dieser Wirkungen farbiger Eindrücke auf unsere Raumvorstellung. Mögen die Linearperspektive und die Anatomie der Gestalten noch so zeichnerisch korrekt gewesen sein, alles wirkt völlig falsch, sobald man das graphische Blatt koloriert. Umgekehrt: Der ästhetische Vorzug des Stiches oder der Radierung nach einem Gemälde vor der Photographie beruht zum Teile darauf, daß der Stecher die Farbenskala des Malens in eine entsprechend wirkende Linien- und Helligkeitenskala bewußt umzusetzen sucht. Die graphische Nachbildung baut gleichsam von Grund aus die Bildwirkung mit Hilfe eines neuen Materiales auf, die Photographie gibt nicht die Umschreibung des Bildes in die Gesetze der Schwarz-Weiß-Wirkung, sondern die Weglassung der Farbe — und damit durchaus etwas Falsches.

Mit der positiven, bzw. neutralen Qualität einer Farbe modelliert der Maler weit mehr und subtiler als mit Form oder mit Licht und Schatten. Er holt hier eine Partie aus dem Hintergrunde heraus, schiebt dort eine andere in ihn zurück. Da nun aber der Künstler gleichzeitig außer der Raumwirkung das harmonische Nebeneinanderstehen der Farbe im Raume, ihre Kontraeffekte und gegenseitigen Beeinflussungen, ferner die verschieden starke Assoziativkraft der einzelnen Farbentöne, ihre Seelenwerte „im Auge" behalten muß, begreift man Boecklins Bemerkung, ein Bild in Farbe zu setzen, sei „ein Spiel mit zehn Kugeln".

Die koloristische Bedeutung der Tracht im Porträt geht bei weitem ihrer linearen, d. h. ihrem Werte für den Umriß der Gestalt, vor. Durch die Wahl der Kleidungsstücke und die Art, wie er sie vom Modell tragen läßt, vermag der Künstler den Linienablauf der Figur vor der Hintergrundfläche in bestimmter Weise zu regeln. Ich denke an die strenge Geschlossenheit des Umrisses, wie sie Raffael durch

den auf die Schultern herabfallenden Schleier seiner „Donna velata" (Florenz, Pitti) erzielt, und an die bewußte große Dürerische Linienführung in der Kappe auf dem Bildnis seines Vaters von 1497 (London, Britisches Museum).

Rubens schafft seinem eigenen Kopfe auf dem einen der Florentiner Selbstbildnisse in dem riesigen Hute einen Rahmen im Rahmen und eine flutende Umrißlinie, die zusammengeht mit Bart, Haltung und seiner ganzen Art sich zu geben und zu bewegen, als ein stets geschäftiger und in großen Unternehmungen steckender Mann. Dies Motiv des Hutkonturs hat Watts für einzelne seiner Selbstporträts Strich für Strich übernommen. Dem Rubensschen Temperamente entsprach es überhaupt, sich dem flotten Rhythmus der Umrisse hinzugeben, in den Bewegungen der Linien seine eigene Beweglichkeit ausklingen und sich gleichsam austoben zu lassen. Die Tracht der Zeit kam einem solchen Verlangen freilich auf halbem Wege entgegen: Federhüte und Spitzenkragen, die Kleider mit ihren Ausladungen, alles mußte, auf die Fläche projiziert, eine charakteristische Silhouettenwirkung ergeben. Rembrandt ging solchen Reizen nur in der Radierung nach, im Pinselporträt ließ er neben den Ausdrucksfaktoren: Licht und Farbe keine anderen zu Worte kommen. Man denke dann weiter an den pathetischen Kontur der Barockgestalten, an die zierlichen, gebrechlichen Umrißlinien auf Rokokobildern und an die Nüchternheit der Linien, die unserer Bürgerkleidung anhaftet. Am bewußtesten und geistreichsten von allen modernen Porträtisten hat der an japanischer Linienempfindlichkeit und -schönheit geschulte Whistler den Konturwert der Tracht betont. Durch und durch ein Liebhaber der Geste, empfand er die Weise, wie ein Kleid fiel, den Schwung eines übergeworfenen Mantels gleichsam als eine Gebärde der Tracht, voll von Ausdruckskraft und dekorativer Anmut. Mit raffinierter Sicherheit und Sensibilität für die lineare Melodie ist auf seinem Carlyle-Porträt (Glasgow) der Rock an der Brust herausgezogen wie ein Kap an der Küste dieser Figur, der weiche Hut als zweiter Vorsprung auf das Knie gesetzt und der Mantel zu sanftem Abklang in Falten gelegt. Die lineare Tonart, die Bart und Haupthaar angeben, führen Tracht und Haltung fort.

Zuletzt dienen aber doch alle diese sich scheinbar auf dem Gebiet des rein Artistischen entfaltenden koloristischen und linearen Reize

dem Ausdruck des Psychologischen des Modells und werden so als Darstellungsfaktoren im Bildnis legitimiert. Wie die Tracht in Schnitt, Stoff und Farbe eine seelische Beredsamkeit erhält, wurde gezeigt, — auch der Umriß, den die Tracht mit aufbaut, vermag eine gewisse Seelenhaftigkeit, freilich nur die elementarsten Grundlinien der Psyche, anschaulich werden zu lassen. Wir empfinden unmittelbar die Magerkeit des Konturs als Ausdruck für die psychische Abgezehrtheit und Schüchternheit einer Seele und sehen andererseits in der satten, ausladenden Silhouette eines Menschen die Selbstzufriedenheit und Geschwollenheit seines Inneren symbolisiert.

Eines Kleidungsstückes wurde noch nicht gedacht, das dem primitiven Kostüm des Menschen, seiner Haut, angehört: der Haar- und Barttracht. Ihre psychologische Ausdrucksfähigkeit für individuelle Geschmacks- und Gefühlsbedürfnisse ist ja eine Alltagserfahrung. Das Haar als Kleidung, als natürlicher Mantel ist ein altes und beliebtes Motiv des Märchens und der Sage. Bei den primitiven Völkern findet sich eine äußerlich enge Verwandtschaft des Kopfschmuckes mit dem Haarputz infolge der bei allen Jägervölkern — mit Ausnahme der Eskimos — verbreiteten Sitte des Stirnbandes, das gleichzeitig als Schmuckträger, als Tasche für kleinere Gegenstände und als Haarbändiger dient.[33])

Haar- und Barttracht sind nach Lichtwarks etwas stark pointiertem Ausspruch: „seit dem Mittelalter die eigentlichen Gradmesser der Empfindung". Es kann hier nicht der Geschichte der Haar- und Barttrachten und ihrer Beziehungen zur menschlichen Gesinnung nachgegangen werden; nur einzelne aphoristische Bemerkungen seien erlaubt.[34])

Die Bartlosigkeit ähnelt die Männer einander an, da mit dem Barte ein Haupt-Unterscheidungsmerkmal und ein in seiner Form der subjektiven Willkür ausgelieferter Teil der menschlichen Äußerlichkeit wegfällt. Bartlosigkeit geht deshalb häufig zusammen mit jeder Art von Uniformierung und wird da eine Forderung, wo es gilt die Persönlichkeit hinter der Funktion, den subjektiven Menschen hinter seiner objektiven Tätigkeit zurücktreten zu lassen. Diese Auffassung schwebt neben hygienischen Überlegungen wohl vor, wenn Bartlosigkeit der Kellner und Diener verlangt wird. Es ist auch kein Zufall, daß man in dem von der Uniformierung der Lebensgewohnheiten beherrschten

England das bartlose dem bärtigen Gesicht vorzieht. „Formlosere“ Nationen, wie die deutsche oder gar die russische pflegen, dagegen die Barttracht. Der Trieb der Deutschen zum Individualismus, der Drang, ein „Eigner“ zu sein, und der des Russen zur Faulheit erstrecken sich bis auf die Äußerlichkeiten der menschlichen Erscheinung. Die Revolutionäre trugen ihre Gesinnung nicht nur in der abweichenden „freieren“ Kleidung, sondern auch in den ungebändigten Haaren und Bärten zur Schau, — und auch die Revolutionäre des Geistes folgten in dieser Hinsicht dem Freiheits- und Bequemlichkeitsdrange.

Gelehrte, Maler und Dichter haben freilich heute die „Künstlermoden“ und „-tollen“ aufgegeben; das moderne Leben geht an solchen harmlosen Torheiten mitleidlos vorüber. Nur die Musiker scheinen sich noch immer nicht von den langen, ihren Gegensatz zum Nichtkünstlertum betonenden Haaren trennen zu können. Wenn Lichtwark langes Haar für ein Zeichen mangelnder Selbstsicherheit erklärt, so ist doch zu entgegnen, daß kurzes Haar oder gar die Tonsur bei vielen Völkern und zeitweilig als Zeichen der untergeordneten Stellung angesehen wurde gegenüber dem freien Haarwuchs, der den freien Mann auszeichnete. Der Einfluß der Mode spielt hier die Hauptrolle. Primitive Völker scheren sich Streifen durch das Haar, lassen es nur in Büscheln stehen usw. Die Renaissance liebte die Entfernung der vordersten Stirnhaare und der Augenbrauen der Frauen und man gedenke der Wandlungen der männlichen Haartracht von Goethe bis auf unsere Tage, wo die allgemeine Dienstpflicht und der Sport für einen großen Teil der Männer Haar- und Bartschnitt regeln.

Wie jeder Mensch, so hat auch jede Generation ihr individuelles Gesicht. Die Wandlungen im Stile des menschlichen Gesichtes unterliegen den mannigfaltigsten Einflüssen. So macht es etwas aus, ob ein Geschlecht seiner äußeren Erscheinung Pflege angedeihen läßt oder nicht; ob man stets repräsentabel aussehen will, oder ob das Prinzip der Intimität auch die Außenansicht des Menschen bestimmt. Die Porträts um 1800 und die um 1830 herum geben die himmelweiten Unterschiede im Verhalten zweier Generationen zu ihrer äußeren Erscheinung. Man betrachte z. B. nebeneinander ein Graffsches Porträt und eines von Gensler.

Schließlich wird die Haar- und Barttracht innerhalb der Generationen und Völker durch allgemeingültige Wünsche formaler Natur

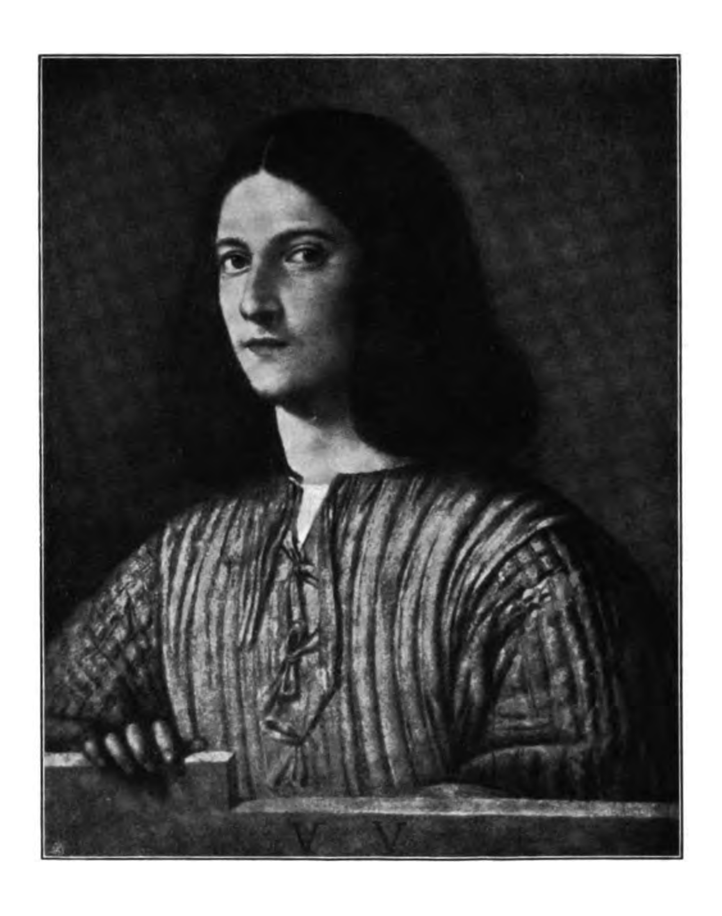
bestimmt. Das Quattrocento liebte das offene, lose, kräuselige Haar, weil es sein Zierlichkeitsgefühl befriedigte, und die Freude an den Oberflächenreizen ließ diese Zeit die bartlosen Gesichter, die glatten hohen Stirnen bevorzugen, während das Cinquecento mit seinem Würde- und Ruhebedürfnis und dem Sinn für alles Begrenzte und Gedrungene, für Massengegensätze, das Haar zur großen Form zusammennahm und auch den ruhigen Umriß des Vollbarts (Raffaels Castiglione) liebte.

Bartlosigkeit und Kahlheit lassen — von allen mit ihnen assoziativ verknüpften Vorstellungen einmal abgesehen — die Formen des Kopfes und Gesichtes klar herauskommen, zeigen alle Bewegungslinien, jeden Hügel und jedes Tal im Schädelbau und verbergen nirgends die wichtigen Akzente, z. B. die um den Mund herum sitzenden außerordentlich „sprechenden" Linien. So erklärt sich die Vorliebe der Bildhauer für bartlose Köpfe, eine Vorliebe, die auch durch die Schwierigkeit der plastischen Haarbehandlung bedingt ist. Auch der Maler Lenbach zwang Moltke, sich von ihm ohne Perücke porträtieren zu lassen. Dazu kommt: Haar und Bart besitzen malerische Qualitäten, die ohne Personalbezug zur Bildwirkung beitragen: so die tiefen Schattenwirkungen, die Großflächigkeit und die in den Hintergrund verdampfenden Konturen. Wie der Tonwert der Heermasse bestimmend auf die Gesamthaltung des Bildes einwirken und der Tracht das Gleichgewicht halten kann, zeigt z. B. Giorgiones Porträt eines jungen Mannes (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum). (Abb. 15.)

Wie in der Tracht überhaupt, sind es auch bei dieser Provinz der „natürlichen" Tracht einerseits die rein anschaulichen Werte, andererseits solche von seelendeutender Kraft — hier für das Gebiet der bildnerischen Wirksamkeit überhaupt geltende, dort an die individuelle Erscheinung gebundene Momente, mit denen der Porträtist seine Aufgabe der Menschendarstellung zu lösen sucht. Wir verlassen nun aber den Menschen und wenden uns von ihm zu seiner Umwelt, d. h. in Hinblick auf das Bildnis, zu: Beiwerk und Hintergrund.

7. Beiwerk

Im ersten einleitenden Abschnitt dieses Buches wurden die Grenzen betont, die aller bildnerischen Charakterdarstellung gezogen sind, einerseits durch die nur fragmentarische Offenbarung der Seelenhaftigkeit des Menschen in seiner Anschaulichkeit überhaupt, anderer-



Giorgione: Bildnis eines jungen Mannes

(Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) (Phot. Hanfstaengl)

15

seits durch die beschränkte Ausdruckskraft der malerischen Mittel im besonderen.

Wenn der Porträtmaler, der „Schilderer“, wie er in Holland heißt, um die individuelle Geistigkeit eines Menschen zu „schildern“, angewiesen wäre allein auf die sozusagen nackte Außenseite des Menschen, auf seine Physiognostik und Mimik, so käme seine Kunst nicht über die Darstellung des Grundrisses der Seele und ihrer Beschaffenheit in einem „fruchtbarsten seelischen Momente“ hinweg, die feineren, verwickelteren, aber gerade die individuelle Tönung der Psyche bewirkenden Zustände, blieben von der künstlerischen Wiedergabe ausgeschlossen.

Nun sahen wir schon oben, daß die Porträtkunst ein Mittel besitzt, ihre Ausdrucksschranken zu erweitern: in den Gefühlsbetonungen des Lichtes, der Farben, bestimmter Formen und, wie noch zu zeigen sein wird, des Raumes, — und zwar gewinnt der Künstler diesen Zuwachs an Seelenwerten nicht dadurch, daß sie gleichsam neben Gesicht und Gestalt wie Verzierungen oder Kommentare stehen, sondern: der Betrachter überträgt ihren Stimmungsgehalt auf die menschliche Persönlichkeit.

Die zweite Möglichkeit: die in der gegebenen Äußerlichkeit sich spiegelnden Bewußtseinsvorgänge zu differenzieren und zu individualisieren, schafft sich der Porträtist durch die Beziehung, in die er den Menschen zur sichtbaren Umwelt setzt, also zu Dingen oder Personen. Hier liegen die psychologischen Probleme des Beiwerkes, Hintergrundes, Doppel- und Gruppenbildes. Indem aber der Maler das Zentrum seiner Porträtbemühungen: die Gestalt des Menschen verläßt, um von der Peripherie her Unterstützung zu ihrer vollkommenen künstlerischen Bewältigung zu holen, gelingt es ihm, kraft der Vorstellungen und Gefühle, die sich an die sichtbaren Bezogenheiten assoziativ anschließen, den Charakter des Menschen eingehender zu interpretieren, als die beziehungslose Darstellung es vermag. Kann eine solche nur vorhandene Stimmungen und Bewußtseinsvorgänge konstatieren, so lassen diese sich aus dem Beziehungsreichtum zwischen Mensch und Umwelt begründen. Ein Affekt kann durch Gesichtsausdruck und die Gebärdung wiedergegeben werden, seine Ursache und Folge aber nur mit Hilfe von Beziehungen, die durch das Beiwerk oder durch Personen anschaulich gemacht werden.[85])

Darauf ist freilich immer wieder hinzuweisen: in der bildenden Kunst läßt sich von Beziehungen zwischen den dargestellten Elementen nur soweit reden, als ihr Zusammengehören durch das Zusammengesehenwerden mit anschaulicher Notwendigkeit dem Betrachter sich ergibt. Anders ausgedrückt: Alles Psychologische, assoziativ sich an die sinnlichen Eindrücke Anschließende hat im Kunstwerke erst dann ein Daseinsrecht, wenn uns die anschaulichen Beziehungen zwingen, gerade diese unanschaulichen herzustellen. Ja, die „hinzugedachte" Beziehung kommt überhaupt erst zustande auf Grund des optischen Zwanges, den die künstlerische Komposition auf uns ausübt; ist sie doch in der Malerei nicht, wie in der Poesie, direkt benennbar.

Der Porträtist kennt zwei technische Weisen, anschauliche Beziehungen zwischen dem Menschen und dem Beiwerk herzustellen. Für unsere Betrachtung verknüpfen innerhalb des Bildraumes einmal der Blick, die hinweisende Gebärde und die Berührung unmittelbar Mensch und Sache. Mittelbar ergibt sich andererseits eine Beziehung, wenn das betrachtende Auge durch kompositionelle Mittel, Farbenkontraste, den Gang des Lichtes, der Perspektive usw. auf das mit dem Menschen in Beziehung gesetzte geleitet wird. Die aufeinander bezogenen Inhalte sind zwar anschaulicher Natur, nicht aber das Bezogensein selbst, das uns durch das Zusammensehenmüssen seiner Inhalte bewußt wird. Die Beziehungen bestehen in Vorstellungs- und Gefühlsfolgen, die aus dem Erfahrungszusammenhange des Lebens stammen.

Durch die Tatsache der anschaulichen Beziehungen wird aber nicht nur die bildnerische Charakterdarstellung um Ausdrucksmittel bereichert, der Mensch also beseelt, vielmehr gewinnen auch die in Beziehung gesetzten, an sich leblosen Dinge ein Leben dadurch, daß sie Grund, Folge oder Inhalt eines menschlichen Tuns oder Wollens sind. So nimmt durch Verkettung in einen menschlichen Lebensvorgang jedes anschauliche Element teil an der Lösung der Porträtaufgabe, einen individuellen „état d'âme" wiederzugeben. Aber diese Verlebendigung der nature morte gibt ihr nicht die Daseinsberechtigung im Bildnis; der Sinn des Beiwerks ist vielmehr, wie schon gesagt, einzig der: durch das Leben, das es seinen „Beziehungen" zum Menschen dankt, auf dessen Anschaulichkeit bereichernd und nüancierend zurückzuwirken. Der Mensch ist und bleibt der Mittelpunkt, auf den im

Porträt alles hinzielt, der die Dinge um sich herum nur duldet, damit sie ihm dienen, nur Werte ausleiht, um sie mit Zinseszinsen zurückzuverlangen.

Werden in der Porträtkunst alle Kompositionsfragen vom Zentrum aus bestimmt, so wertet das Kind in seiner Menschendarstellung die Faktoren: Mensch und Beiwerk anders. Das Akzessorische pflegt ihm, sobald es bemerkt wird, zur Hauptsache zu werden, da das Kind nicht von künstlerischen Gesichtspunkten, sondern von praktischen, von denen seines kindlichen Lebens, ausgeht. Das ihm Wünschenswerte (z. B. dem Jungen eine Tabakspfeife, dem Mädchen ein Kleid) erscheint ihm auch an der menschlichen Erscheinung als das Wichtigste und daher in der Zeichnung der Heraushebung vor allem würdig.[36])

Wenden wir uns von der Betrachtung des Wesens und der Bedeutung anschaulicher Beziehungen zu den mit den Menschen in Beziehungen gedanklicher Natur gesetzten Dingen, so können wir nach der psychologischen Funktion, die sie erfüllen, drei große Gruppen unterscheiden:

Das Beiwerk wird in den Dienst der Charakteristik gestellt, erstens, indem es allgemein bezeichnender, stimmunggebender Natur ist, zweitens als speziell bezeichnendes, als Fülle der Berufsattribute, und drittens ist sein Sinn ein allegorisch-symbolisierender, — es soll zur Reproduktion bestimmter begrifflicher Vorstellungen über die Lebensbeziehungen des Porträtierten anregen.

Eine Sonderung des Beiwerkes in das von direkt anschaulich gemachtem Beziehungscharakter einerseits in solches von indirekt anschaulicher Verknüpfung andererseits würde über die allgemeinen kompositionellen Fragen nicht hinaus führen zu den speziellen Aufgaben des Porträtmalers, dem die Anschaulichkeit der Beziehungsinhalte ja nur ein unumgängliches Mittel ist, ihr unanschauliches Zusammengehören in die Porträtwirkung einzuführen. Das, was er mit dem Beiwerk sagen will, bestimmt dessen Charakter und die Art seiner sichtbaren Verknüpfung mit dem Menschen.

Schon die italienische Bildnismalerei bringt fast den ganzen Motivkreis allgemein kennzeichnenden Beiwerkes. Gegen Ende des Quattrocento wurde freilich für diese Kunst der Einfluß niederländischer Künstler von Wichtigkeit, da diese die volle germanische Liebe zum Kleinkram des nordischen Hausgerätes besaßen, zu dem sogar die Stubenfliege gezählt wurde. (London, die Hofnerin.) Und diese

Dinge malten sie mit derselben frommen Eindringlichkeit und individuellen Treue, wie die Köpfe ihrer Auftraggeber. Die dringlichen Kleinigkeiten des Lebens, die zum Menschen „gehören", ordnet der italienische Porträtist gerne auf der Schranke an, die den Betrachter vom Porträtierten trennt, räumlich und seelisch Distanz schafft, oder in Fächern an der Wand. Der Sinn des allgemeinbezeichnenden Beiwerkes ist aber nicht nur ein stimmunggebender und individualisierender, sondern auch ein lokalisierender. Ein oder zwei Gegenstände des täglichen Lebens genügen, unserer Phantasie einen Anhalt zu geben. Das Dasein des Menschen wird nicht mehr als ein bloß abstraktes, gleichsam raumloses empfunden, sondern als ein konkret festgelegtes, an diese irdische Örtlichkeit gebundenes. Dadurch erfährt der Eindruck des Porträts eine gewisse Kräftigung und einen Zuwachs an Intimität. Die Fremdheit des Dargestellten wird aufgehoben, der Mensch uns nahegebracht dadurch, daß wir ihn uns in diesen durch das Beiwerk angedeuteten realen Umkreis gebannt vorstellen. Eine Art intellektueller Unbehaglichkeit, das nicht Wissen: „wo und wie", die sich dem isolierten Kopfe gegenüber einstellen kann, nicht muß, wird so beseitigt und dem allgemein menschlichen Bedürfnis genügt, sich selbst und die Mitmenschen nicht im leeren Weltraum schwebend, sondern gebunden an Zeit und Raum, an eine Situation und ein Milieu zu denken.

Meistens hat aber dieses häusliche Inventar neben der Aufgabe, eine primitive Ortsangabe zu sein und die Grundstimmung anzugeben, den Geschmack, die Umgebung, das „Milieu" zu zeigen, in dem ein Mensch lebt, noch den speziellen Zweck, als Berufsattribut zu dienen. Aus der Fülle möglichen Berufsbeiwerkes greife ich ein paar Beispiele heraus: Noten bei Piero di Cosimo: Francesco Giamberti (Haag, Mauritshuis), Schaumünzen bei Botticelli: der Modelleur (Florenz, Uffizien) Instrumente, so z. B. der Zirkel bei Bellini: der Mathematiker (London, National Gallery), Ringe bei Botticelli: der Goldschmied (Rom, Palazzo Corsini). Die Schere des Schneiders (Moroni: London, National Gallery), die Statuette in der Hand des Sammlers (Tizian: Wien, Hofmuseum), natürlich auch das Handwerkszeug des Malers und Musikers gehören hierher.

Eine Unterabteilung für sich machen die „Besitz anzeigenden" Dinge aus: Der reiche Schmuck, den die Damen tragen oder neben



Carlo Dolci: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) (Phot. G. Brogi)

16



sich liegen haben, vgl. Ghirlandajos Giovanna Tornabuoni (Paris, ehemals Sammlung Kann). Dycks Präsentierung seiner Ritterkette weist auf seine Standeserhöhung und seinen Besitz an Ehren hin, das Buch in der Hand des schönen Mädchens Andrea del Sartos (Florenz, Uffizien) deutet die Beschäftigung und den Gedankengang des Mädchens an: sie las in den Liebesgedichten Petrarkas.

Ziemlich spät erst finden der Hund und das Pferd, die „homerischen Begleiter des Mannes", wie Hans von Marées sie nannte, Eingang in das Porträt, als Schoßhündchen, von einer vornehmen Dame gelitten bei Pontormo (Frankfurt, Städelsches Institut), als Jagdhund an der Seite des großen Herrn (Tizian, Karl V., Madrid, Prado), und Velasquez schließlich gibt den Haushund wie ein gleichberechtigtes Wesen neben Hausnarren und Hauszwergen.

Die Hinweisungen auf den Beruf des Porträtierten werden im 17. Jahrhundert noch dadurch verdeutlicht, daß die Person wirklich auf ihre Attribute hinweist. So kommt ein schauspielerisch-rednerischer Zug in das Porträt, dem Betrachter wird nicht überlassen, die Beziehungen selbst zu finden, sie werden ihm aufgedrängt und gewissermaßen angepriesen. In amüsantester Weise präsentiert Carlo Dolci auf seinem Selbstbildnis (Florenz, Uffizien) ein zweites kleines, das ihn im Profil mit Hut und Augenglas zeigt. (Abb. 16.) Die Porträts aus der Zeit Ludwigs XIV. geben die Beispiele für den Tiefstand des künstlerischen Taktgefühles, das sich, wie der Takt eines Menschen im Leben, in Nebendingen am klarsten zeigt.

Rein symbolischer Natur pflegt die Rolle zu sein, die die Blumen im italienischen Porträt spielen. So der Lorbeer, von dessen dunkler Folie sich ein Poetenhaupt abhebt: (Palma Vecchio, London, National Gallery) oder der vom Devisenband umflochtene Lorbeer, auf den schwermütig und müde Cosime di Medici herabblickt (Pontormo, Florenz, Uffizien). Die Lieblingsblume des Porträtisten ist aber die Nelke, weil sie als das Zeichen der Treue gilt. Die Nelke soll tragen, „wer sich ein Lieb auserwählt, das ihm lustlich und herziglich ist, und wenn sie beide ein Gemüte haben."[87]) Rembrandts Saskia hält sie dem Betrachter entgegen (Dresden, Galerie), sie blüht im Glase neben Holbeins Kaufmann (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum), nach ihr führt ein Eycksches (?) berühmtes Porträt den Titel: der Mann mit der Nelke.

Eine Nelke hält auch das geheimnisvolle kleine Mädchen in der Hand auf einem 1623 datierten Bilde, dem Gottfried Keller die Anregung zur Meretlein-Episode im „Grünen Heinrich" verdankte, und, — um noch ein Beispiel aus der Nachbarkunst herbeizurufen: Den unglücklichen Knaben „aquis submersus culpa patris" läßt Storm auf einem alten Gemälde, das er 1666 datiert, mit einer das tragische Ende symbolisch bezeichnenden Wasserlilie dargestellt sein.

Dürers Selbstbildnis als Bräutigam zeigt das „Blümlein Männertreu" — (Paris, Privatbesitz) und gibt es für den nur in der Sonne des Hofes sich wohlfühlenden und sich stets dem Lichte königlicher Huld zuwendenden van Dyck ein bezeichnenderes Symbol, als die riesige Sonnenblume, mit der er sich gemalt hat (Gotha, Museum)? (Abb. 17.)

Auf der Grenze zwischen Stimmungsattribut und Symbol steht schließlich das Glas mit Blumen, vor dem Boecklin auf einem unvollendeten Porträt Gottfried Kellers diesen sitzen läßt. Als Floerke den Maler darauf aufmerksam machte, man sehe ja bei Keller niemals Blumen, antwortete Boecklin: „Macht nichts! Dann sind das seine Gedichte!"

Mit dieser Äußerung kommen wir zu den Ansichten der Maler über die Verwendung symbolisierenden Beiwerks. Charakteristisch dafür, was alles das 16. Jahrhundert mit seiner Vorliebe für die Allegorie in jeder Form, im Beiwerk sah oder zu sehen wünschte, ist die Erzählung Vasaris, er habe auf dem Bilde Allessandro di Medicis „eine neue Erfindung angebracht; einen Sitz, der aus zusammengebundenen Gefangenen gebildet war." Und ein andermal schrieb Vasari an denselben Alessandro über das geplante Porträt Lorenzos des Prächtigen: „Obschon Sie besser als ich die Handlungen dieses seltenen und ausgezeichneten Bürgers kennen, so wünsche ich, denselben auf diesem Bilde mit all dem Schmuck zu umgeben, der, vermöge seiner großen Eigenschaften sein Leben zierte, wenngleich er auch an und für sich schön ist, wenn ich ihn allein und ohne Zusatz male". Und nun beschreibt er das Bild ausführlich; da heißt es: „Mit dem rechten Arme wird er sich auf einen Marmor-Pilaster stützen, der eine antike Statuette von Porphyr trägt, und auf besagtem Pilaster soll, ebenfalls von Marmor gedacht, eine Figur der Lüge sein, die sich auf die Zunge beißt und von der Hand Lorenzos des Prächtigen bedeckt wird." . . . . . Dann folgt Angabe der



Anthony van Dyck: Selbstbildnis

(Gotha, Herzogliches Museum)

17

Inschriften und die Beschreibung schließt: „Auf der anderen Seite soll von demselben Porphyr eine antike Lampe gemacht werden mit phantastischem Fuß und eine bizarre Maske darüber, die es sehen läßt, daß man das Öl zwischen den Hörnern in die Stirne gießen kann, so daß das Licht aus dem Munde herausleuchtet, um zu zeigen, daß Lorenzo der Prächtige durch seine ausgezeichnete Regierung nicht nur in der Beredsamkeit, sondern in allen Dingen und namentlich durch seine Urteilskraft seinen Nachkommen sowie dieser herrlichen Stadt Licht verbreitet hat."

Fast genau 100 Jahre später schrieb Rubens an seinen Kollegen Sustermanns über das bekannte Gemälde „Der Krieg" im Palazzo Pitti: „Was den Gegenstand des Bildes betrifft, so ist dasselbe sehr leicht verständlich, ... trotzdem aber will ich Ew. Herrlichkeit Befehl nachkommen, und das Bild mit einigen Worten erläutern. Die Hauptfigur ist Mars, welcher den geöffneten Tempel des Janus . . . verlassen hat und mit dem Schilde und dem blutbefleckten Schwerte den Völkern ein großes Unheil drohend einherschreitet; er kümmert sich dabei wenig um Venus, seine Gebieterin, die sich, von ihren Liebesgöttern und Amoretten begleitet, vergebens bemüht, ihn durch Liebkosungen und Umarmungen zurückzuhalten. Von der anderen Seite aber wird Mars von der Furie Alekto, die eine Fackel in der Hand trägt, einhergezogen. Dabei Ungeheuer, welche die Pest und die Hungersnot, die untrennbaren Genossen des Krieges, bedeuten. Auf dem Boden liegt rücklings hingestürzt ein Weib mit einer zerbrochenen Laute, welche die mit der Zwietracht des Krieges unvereinbare Harmonie bedeutet; ebenso auch eine Mutter mit ihrem Kinde im Arm, welche andeutet, daß die Fruchtbarkeit, die Erziehung und die elterliche Liebe durch den Krieg behindert werden, der alles zerstört und vernichtet. Auch sieht man ferner einen Baumeister auf den Rücken gestürzt mit seinen Instrumenten in der Hand, um auszudrücken, daß dasjenige, was in Friedenszeiten zur Zierde und zum Nutzen der Städte erbaut wird, durch die Gewalt der Waffen zu Boden stürzt und zugrunde geht." Dann folgt noch u. a. die Erwähnung eines Bündels Pfeile, deren Band aufgelöst ist „und die in ihrer Verbindung als das Sinnbild der Eintracht angesehen werden", ein Caduceus und ein am Boden liegender Olivenzweig als Symbol des Friedens. „Jene schmerzerfüllte Frau aber im schwarzen Gewande und mit zerrissenem

Schleier und aller Juwelen und sonstigen Schmuckes beraubt, ist das unglückliche Europa, das schon so viele Jahre lang Raub, Schmach und Elend erleidet, daß es nicht nötig ist, dies näher anzugeben. Ihr Symbol ist jener Globus, der von einem Engelchen oder Genius getragen wird, mit dem Kreuze darüber, wodurch die christliche Welt angedeutet wird."

Ich habe Rubens ausreden lassen, weil mir dieses Beispiel überaus lehrreich erscheint für den Nachweis des Leichtsinns, den wir begehen, indem wir das, was uns modernen Menschen an einem Kunstwerke wertvoll und schön erscheint, für das zu allen Zeiten einzig Schätzungsmögliche halten. Wir sehen in diesem Bilde die allegorischen Beziehungen überhaupt nicht mehr, und wenn wir sie bemerken, so genießen wir das hinreißende Temperament in den Linien, Formen, Farben und Bewegungsmotiven des Bildes trotzdem, die Zeit des Malers wollte diese Gemälde und wohl die meisten der „großen" Bilder lesen wie ein Buch und fand den Hauptreiz in der Befriedigung intellektueller Bedürfnisse, im Entdecken der Gelehrsamkeit des Malers, in den Anspielungen auf Zeitereignisse, im Rätselraten und -verstehen. Aber auch davor warnt dieser Fall: jedem Künstler ausschließlich artistische Intentionen, Form- und Farbenprobleme als die treibenden Kräfte von vornherein unterzuschieben.

Und nun noch ein heiteres Nachspiel: Der blinde Akademiker Gerard de Lairesse diktierte über die Beifügung „der Objekten zu Porträten der Personen von verschiedenen Ständen" folgendes: „Damit wir nun desto besser auf diesen erbaulichen Endzweck (nämlich die Aufmunterung zur Tugend) kommen, so lasset uns durch vortreffliche und schöne Beifügungen ihre Tugend, Art, Sitte und besondere Neigungen einem jeden zu erkennen geben und dieselbe nebst ihrer Abbildung jedermann vorstellen, welches durch die Beiwerke überaus füglich geschehen kann . . . . Bei einem Bewindhaber oder Verwalter der Ostindischen Kompagnie schicket sich das Bild desselben als eine Göttin mit einer Muschel von Perlmutter, auf die Art eines Helmes auf dem Haupt, worauf eine Korallenzacke, einen Brustlatz mit Schuppen, um den Hals Perlen und Korallen, Halb-Stiefeln mit zween Delphinen, die Köpfe aneinander, an den Beinen mit kleinen Schnecken — Hörnchen und Muscheln gezieret; zwo große Muscheln auf den Schultern, eine dreizenkigte Gabel in der Hand und einen langen Mantel

um, in einer Landschaft, welche einen indianischen Prospekt mit Palmen und Cocosbäumen, auch daneben einige Mohren mit Elefanten-Zähnen vorstellet. Dieses Bild schicket sich auch zu einem Admiral oder See-Obristen, wenn man statt der Landschaft ein Seetreffen erwählet." Wem fallen bei dieser Schilderung des Porträts eines „Bewindhabers der Ostindischen Kompagnie" nicht die Zigarrenkisten-Deckel ein?

Endete so die Verwendung allegorischer Attribute in einer ganz erstarrten Beiwerkssymbolik, so führte ebenfalls in Holland die liebevolle Ausgestaltung des allgemein bezeichnenden, stimmungsvollen Beiwerks allmählich zum Stilleben, das im Porträt ein Eigendasein neben dem Menschen führt.

Ein hervorstechender Charakterzug holländischer Künstler: die kühle Sachlichkeit ließ sie mit dem gleichen Interesse alles malen. Als umgestaltetes „Stück Natur" erschien ein Stilleben jedem Porträt gleichwertig, und man darf nicht vergessen, daß Rembrandt zwar der „Maler der Seele" war, aber auch der des geschlachteten Ochsen. Die holländische Porträtmalerei wurde nie von einseitig psychologischen Interessen beherrscht, und die Malerfreude am Gestalten auch der unbelebten Dinge, der Stiefkinder der Natur, gönnte dieser unscheinbaren Welt selbst im Bildnis ein stillebenhaftes Dasein.

Schließlich verdrängte aber das Beiwerk, das schon auf einem Bilde wie Rembrandts „Anslo" einen zu großen Teil des Interesses verschluckt, den Menschen immer mehr aus dem Mittelpunkt des Porträts. Es entstehen jene bekannten Stillebensammlungen innerhalb des Bildraumes: die Marktplätze mit Obst- und Gemüsehaufen, die Stände der Wild- und Geflügelhändler, die Galerie-Bilder und zahllosen Atelierporträts, auf denen der Mensch in einer Ecke, vergraben unter „Gerät und Papier", nur noch ein „Glück im Winkel" findet. Gerard Dous Werk enthält zahlreiche Beispiele für diese Weise, das Bildnis zur Enklave in einem Stilleben zu erniedrigen, und der Hollandfahrer Max Liebermann hat auf einem frühen Selbstbildnis sich auch einmal so dargestellt: als Koch hinter einem reichen und schön gemalten Küchenstilleben. So will in Holland das Beiwerk schließlich nicht mehr etwas auf den Menschen bezügliches aussagen, es will vor allen Dingen aussehen, an sich bedeutsam sein.

Und es ist nur natürlich, daß, je weniger Psychologe und Menschen-

darsteller ein Maler ist, er um so pedantischer das Bedeutsame in den attributiven Beigaben zu geben sucht. Was man unfähig wird, mit malerischen Mitteln in der Physiognomie zu sagen, das spricht man in gleichsam literarischer Form durch das beziehungsvolle Beiwerk aus: in der Raumdekoration und im Inventar. Der Künstler flüchtet von der lebendigen Natur, die sich ihm versagt, zur toten, die sich nicht wehren kann.

Zur fehlenden künstlerischen Potenz gesellt sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine Art Bildungsphilisteriums. Wie Gustav Freytag die Reihe seiner „Ahnen" überlud mit einer Fülle angelesenen, aber nicht innerlich durchgelebten und geschauten Materiales, in dessen gelehrten Fluten alles Psychologische rettungslos ertrank, so konnte Knaus z. B. seinen Helmholtz oder Mommsen (Berlin, National-Galerie) nur inmitten ihrer Studierzimmer und umgeben von allen Werkzeugen des Geistesarbeiters glaubhaft machen. Den Gegenpol zu dieser ins Genre verflachenden und unmerklich übergleitenden Richtung in der Porträtmalerei vertritt Lenbach, der sich mit gleich leidenschaftlicher Einseitigkeit darauf verrannte, alles beziehungsvolle Beiwerk überhaupt auszuschließen und das individuelle Leben fast nur den Augen und der Schädelbildung abzugewinnen.

Jedenfalls birgt das Beiwerk nicht nur Vorteile für den Porträtmaler, sondern auch Gefahren. Sie liegen in der Zersplitterung des Interesses im Betrachtenden, die überall da eintreten muß, wo das Drum und Dran dem Menschen nicht malerisch subordiniert ist, sondern durch den Reiz, der seiner stillebenhaften Entfaltung innewohnt, zu einem Konkurrenten für die Gestalt des Menschen erwächst. Der Weg des Künstlers führt auch hier auf einer Mittellinie zwischen dem Zuvielen und dem Zuwenigen. Wo sie zu ziehen ist, darüber entscheidet einzig der Zweck des Porträts und der immer wieder als letzte Instanz anzurufende künstlerische Takt.

Die Porträts der großen Meister zeigen, daß sie das Beziehungsvolle nicht ausgeschlossen, wohl aber beschränkt haben, um alle Ausdruckskraft auf die Darstellung der menschlichen Persönlichkeit zu sammeln. So begnügten sich in Italiens besten Zeiten die Maler mit bloßen Andeutungen. Da der Wahn einer „realistischen" Kunst im Sinne der Wirklichkeitsgemäßheit um jeden Preis und in jedem Falle noch nicht aufgetaucht war, gerieten sie bei dieser „idealistischen"

Praxis nicht in die Gefahr, im Betrachter ästhetische Widersprüche aufzurufen. Wie in Michelangelos Sixtinischer Decke ein Baum das Paradies, ein Gewächs die Vegetation bezeichnen muß, genügte eine Sanduhr, eine Glocke, ein Buch auf Raffaels Papstbildnissen zur Lokalisierung des Dargestellten und zum Anschlagen des stimmenden Akkordes.

Neben seiner psychologischen Funktion: Inhalt einer Beziehung zu sein, deren Vorstellung dazu beiträgt, dem Charakter der dargestellten Persönlichkeit Farbe zu geben, erfüllt das Beiwerk aber auch eine rein artistische Aufgabe, die mit der ersten gar nichts zu tun hat und sich nicht bloß in der Porträtmalerei ergibt. Das Beiwerk kann als „Repoussoir“ verwendet werden, d. h. als Mittel, die Figur zurückzutreiben, das Auge in den Mittelgrund des Gemäldes zu leiten. In diesem Falle ist das Beiwerk nichts weiter als ein an sich gleichgültiges Versatzstück, das als Sprungbrett dient. Der Betrachter fühlt meistens nur die für sein Auge wohltätige Folge einer solchen Verwendung des Beiwerkes, der künstlerischen Rechnung selber wird er sich nicht bewußt.

Das berühmteste Beispiel für den Gebrauch eines repoussierenden Gegenstandes, der das Herausfallen einer Figur aus dem Bildraum verhindern soll, bietet Rembrandts Nachtwache. Die Partisane des Leutnants wird deshalb so gesenkt und mit ihrer Spitze nach vorne aus dem Bilde herausfahrend getragen, um die durch Farbe, Licht, Stellung und Bedeutung vertreibende Figur zurückzuschieben oder, richtiger, der Gefahr des Herauskommens nach Möglichkeit zu begegnen.

Ein weiterer kompositioneller Wert des Beiwerkes liegt darin, daß es der Herstellung eines koloristischen Gleichgewichtes im Bildnis dient. So wirkt eine Draperie nicht nur als Bereicherung des farbigen Gehaltes eines Porträts, sondern auch als Ruhepunkt für das Auge. Auf den großen Flächen der Vorhänge, Tischdecken, Teppiche usw. kann das Auge des Betrachters, dessen Farbenhunger durch den koloristischen Aufwand in Gesicht, Händen und Tracht nicht gesättigt worden ist, sich in Ruhe „weiden“. Daß hier: im Akzessorischen der Kleidung, des Beiwerkes und des Hintergrundes der Schauplatz liegt, auf dem auch die Seelenwerte der Farbe ausgespielt werden, wurde schon früher erwähnt.

Gehören diese Fragen nach der formalen Bedeutung des Beiwerkes

im Porträt schon in das Gebiet der malerischen Technik im weiteren Verstande, so betrifft ein letzter Punkt die Technik im allerengsten Sinne: in dem der Pinselführung und des Grades der handwerklichen Durcharbeitung. Jedes, auch das nicht impressionistische Bild nimmt seine anschauliche Einheit daher, daß es der Ausdruck einer einheitlichen Gesichtsimpression ist, daß alle seine Elemente, was ihre Sichtbarkeit anlangt, einer optischen „Spielregel" folgen, um den treffenden Ausdruck von Lipps zu gebrauchen.

Da nun aber unser Auge nicht alle Dinge, die es überhaupt sieht, gleichmäßig deutlich sieht, vielmehr nur das direkt Gesehene scharf, alles im indirekten Sehen Wahrgenommene weniger deutlich und zwar nach der Peripherie des Blickfeldes hin in abnehmender Klarheit, ergibt sich für den Maler die Forderung, nicht durch eine umgekehrte Akzentsetzung gegen die Bedingungen des Sehens zu verstoßen. Nun werden wir eine gleichmäßige Deutlichkeit und Ausgeführtheit noch nicht als unserer Gesichtswahrnehmung widersprechend empfinden, da das Auge nicht nur an dem Zentrum des Bildes sich fixierend festsaugt, sondern mit Hilfe minimaler Bewegungen die Fläche absucht, also jeden Punkt auf ihr einmal in den Bezirk des schärfsten Sehens, die anderen in das peripherische Sehen bringt. Wird aber der Mittelpunkt der Bildtafel den Randpartien gegenüber technisch weniger eingehend behandelt, also verschwommen gegeben, so haben wir weder ein Bild der natürlichen Anschauung, noch die Möglichkeit der Korrektur mit Hilfe der Blickwanderung, da das zu genau Ausgeführte sich wohl als ungenau, nämlich im indirekten Sehen, erblicken läßt, alles Fixieren aber aus dem Verschwommengegebenen niemals ein Scharfgegebenes machen kann. Wir fühlen daher eine dreifache Diskrepanz: zwischen Bedeutung und Behandlung der Hauptsache, zwischen Behandlung der Hauptsache und der der Nebendinge und zwischen natürlichem und künstlerischem Weltbild; und die Folge ist: ein ästhetischer Genuß kommt nicht zustande[38]).

Wir sehen: Der Künstler ist keineswegs an eine Abstufung der Ausdruckswerte in technischer Beziehung gebunden, — wir genießen ohne jede Störung die gleichmäßige Durcharbeitung — wenn er sich aber verschiedener Grade in der Breite malerischer Behandlung und Ausführung bedient, so muß er sie, der Eigentümlichkeit unseres Sehfeldes gemäß anordnen, d. h. die Ausführung vom Interessen-

mittelpunkte, dem Kopfe aus, nach allen Seiten bis an die Rahmengrenzen hin gleichmäßig verebben lassen. In der Radierung nach seiner Mutter gibt Rembrandt z. B. die Frau scharf gesehen und deshalb mit allen individuellen Einzelheiten ihrer Züge, den Stuhl aber, auf dem sie sitzt, läßt er teilweise unausgeführt, er stellt ihn dar, wie im weiteren Blickraum gesehen.

Und hier zeigt sich nun ein Konflikt zwischen den verschiedenen Forderungen, die Mensch und Beiwerk von sich aus an die technische Behandlung stellen, und den Bedingungen der Wirksamkeit, die ihren Grund in der Natur des Sehvorganges haben. Der Charakter der Nebendinge verleitet dazu, sie mit stillebenhafter Liebe und Hingabe zu malen, da sie erst in solcher Technik ihren ganzen Sonderreiz entfalten können, das menschliche Gesicht aber fordert keineswegs die gleiche Behandlung, bekommt sein Ausdruck doch gerade bei penibler Modellierung leicht etwas Festgelegtes, Ängstliches, Kleinliches. Beiden Forderungen, der des Menschen und der des Beiwerkes, nachgeben kann der Maler nicht, will er nicht den widerspruchsvollen Eindruck hervorrufen, der von einem breitgemalten Bildzentrum und einer spitz gemalten Peripherie ausgeht. Er folgt also entweder der Holbeinschen Praxis, in gleichmäßiger Eindringlichkeit den Menschen und die Dinge wiederzugeben und die Akzente nicht technisch, sondern rein psychologisch zu setzen, d. h. den Ausdruck der menschlichen Seelenhaftigkeit den leblosen Dingen gegenüber prävalieren zu lassen, oder er ignoriert mit Velasquez die Ansprüche des Beiwerks und streicht dieses summarisch hin, um alle technische Kraft der Menschendarstellung vorzubehalten.

Ja, die Durchmodellierung der Köpfe seiner schönsten Porträts rückt Velasquez dadurch in das Interessenzentrum, daß er alles Akzesorische überhaupt wegläßt, die technische Konkurrenz mit dem Kopfe ausschaltet — er gibt seine Gestalten ohne Beiwerk, vor einem einfarbigen, neutralen Hintergrunde.

8. Hintergrund

Von einem Vorn kann man nur sprechen im Gegensatz zu einem Hinten, der Begriff des Hintergrundes hat nur Sinn neben dem des Vordergrundes. Als bestimmter Inhalt unserer Raumauffassung ist daher der Hintergrund nur für eine Malerei vorhanden, die, wie die

europäische, auf die Erweckung von Raumvorstellungen ausgeht; die japanische klassische Malerei kennt eigentlich nur Nebengründe, d. h. eine lineare und koloristische Harmonie von in der Fläche benachbarten und als Flächenteile vorzustellenden Elementen.

Gewinnen wir in der außerkünstlerischen Wirklichkeit die Raumanschauung mit Hilfe eines verwickelten Austausches zwischen den Erfahrungen und Erlebnissen des Tast- und Gesichtssinnes, der Gesichts- und Bewegungsvorstellungen, also aus einem verschiedenen Sinnengebieten entstammenden Material, so sind wir dem Bilde gegenüber zur Erzeugung des Tiefenbewußtseins angewiesen ausschließlich auf flächenhafte Elemente, die dem ruhig schauenden Auge des Betrachters nur Anweisungen auf eine dreidimensionale Wirklichkeit geben.

Die Aufgabe des Malers ist es, durch Anordnung = Komposition das Nebeneineinandersein der Flächenelemente zugleich als ein Vor- und Hintereinander-bedeuten wirken zu lassen, die Raumwerte der Erscheinung zu entdecken und zu betonen, so daß wir aus der Fläche, die tatsächlich keinen Vorder-, Mittel- und Hintergrund kennt, unzweifelhaft die Vorstellung verschiedener Raumschichten ablesen. Es ist freilich zu bedenken, daß auch die vollkommenste bildnerische Raumdarstellung schon deshalb eine in gewissem Sinne unwirkliche Raumempfindung erwecken muß, weil jedes körperhafte Element beiden Augen verschiedene Bilder, ein flächenhaftes Element ihnen aber gleiche Bilder zeigt[39]).

Von einem Hintergrunde in der Malerei spricht man nun in zweifacher Bedeutung. Einmal verstehen wir unter dem Hintergrunde eines Gemäldes die nach „hinten" lokalisierten Partien der Bildfläche, den für unsere Raumvorstellung entferntesten Distanzplan, also den Hintergrund als Gegensatz zum Vordergrunde. Dieser Abschluß des Naturausschnittes nach hinten kann selbst wieder räumlicher wie flächenhafter Art sein, z. B. eine Bergwand oder eine offene Landschaft. Das Problem des Raumes im Bilde fällt keineswegs von vornherein zusammen mit dem des Hintergrundes. Dieser hat zwar von Natur eine raumdeutende Aufgabe, aber um sie zu erfüllen, kann er auch eine entfernt vorgestellte Fläche sein: Raumwerte besitzt nicht nur das als Raum Dargestellte, sondern alles im Bildraum Seiende.

Zweitens: Der Begriff des Hintergrundes im engeren Sinne deckt sich mit dem der „Folie". Folie für irgendein Ding oder eine Gruppe

von Dingen kann jede Fläche, bzw. jeder Raumabschnitt werden, nicht nur der hinterste, also der Hintergrund im ersten Sinne. Dieser ist freilich Folie für alles vor ihm befindlich Gedachte, innerhalb des Mittel- und Vordergrundes kann es aber wiederum Unterfolien geben, d. h. Körper, Flächen, Räume, von denen sich Dinge oder Gruppen von Dingen abheben, die also den „Hintergrund" bilden für das „Losgehen" jener von ihnen. Enthält ein Gemälde nur einen Gegenstand vor einer Fläche oder in einem sonst leeren Raume, so fällt Folie und Hintergrund im engeren Verstande mit dem Bildgrunde überhaupt zusammen. Dies ist in zahllosen Porträts und Stilleben der Fall. In Landschaften und auf Genrebildern dagegen wird ein ganzes System von Folien vor einen gemeinschaftlichen Ur-Hintergrund aufgebaut sein, ähnlich wie Kulissen vor dem Bühnenhintergrunde.

Die Bezeichnung „Hintergrund" ist ja stets eine unkorrekte. Das „hinter" den Dingen Befindliche wird in Wirklichkeit niemals gesehen — nur die Hand faßt hinter einen Gegenstand — man kann vielmehr nur von mehr oder weniger entfernt vorgestellten Seitlichkeiten eines Körpers reden. Den Charakter dieser rückwärtigen Nachbarschaft der Dinge bezeichnen wir aber als ein „hinter", weil er aufklärt über das Verhältnis des eigenen Weitervorn und des fremden Weiterhinten, und insofern das vom Hintergrund wirklich Gesehene als Fragment des Ganzen, das sich unsichtbar hinter den Dingen ausbreitet, vorgestellt wird.

Ferner: Wenn der hinterste, der Gesamthintergrund und die vorderen Teilhintergründe die Aufgabe haben, Folie zu bilden, also auf ihre Bedeutung als an sich interessierende Raumzonen zu verzichten, so müssen sie alles vor ihnen Dargestellte nicht nur von sich losgehen, sondern sich möglichst vorteilhaft abheben lassen. Die Folie ist dem Vorgesetzten subordiniert, sie hat alles Interesse von sich ab- und diesem zuzuleiten. Es erhebt sich also die Frage, welcher Mittel der Hintergrund sich bedient, wie er beschaffen sein muß, damit das vor ihm Befindliche sich wirkungsvoll präsentiert.

Wenn Marées sagte: „Nichts erfordert mehr Kunst als ein guter Hintergrund", so dachte er, dessen Ur- und Kernthema „der Mensch im Raume" bildete, an den Zweck des Hintergrundes, dem Menschen zur Raumfolie zu dienen.

Diese allgemein malerische Forderung erfüllt der Hintergrund mit

Hilfe von Kontrastwirkungen, die schon Leonardo empfiehlt, um die Figuren vom Grunde losgehen zu lassen. Die Kontraste zwischen der „Hauptsache" und der Folie können farbiger Natur sein, es kann sich um Helligkeitsgegensätze handeln oder um solche der dargestellten Inhalte. Eine neutrale Farbe, ein dunkler und ein leerer Grund ziehen keinerlei Interesse des Betrachters auf sich, sondern lassen den gesamten Anteil sich auf die Inhalte konzentrieren, die sich von ihnen abheben.

Auch hier ist wieder zu betonen, daß z. B. die Einfarbigkeit und Leerheit des Hintergrundes noch nichts über ihn als Raum oder als Fläche aussagen, — sie können die Einfarbigkeit und Leerheit einer Wand, aber auch die des Raumes im Sinne der Atmosphäre bedeuten. Eine Einteilung der Bildhintergründe in räumliche und in flächenhafte wäre daher nicht durch Wesen und Aufgabe des Hintergrundes bedingt, sondern würde ein ganz sekundäres Moment zum Einleitungsgrunde nehmen.

Die Hintergrundfolie läßt aber nicht nur die vor ihr befindlichen Gegenstände zur Geltung kommen, sie nimmt auch positiven Anteil an ihrer Charakterisierung. Dadurch, daß irgend ein Ding nicht allein für sich da ist, sondern in Beziehungen räumlicher Natur zu allem um es herum steht, wird es in seiner Wirkung modifiziert. Das Urgesetz, daß alles im Bilde Erscheinende einander bedingt, zeigt sich auch hier. Die Wirkung, die von dem Gegenstande vor dem Hintergrunde ausgeht, ist also nicht seine alleinige Leistung, sondern das Produkt aus ihm „an sich", d. h. aus seiner „Daseinsform" und der Umgebung. So wirkt ein Körper als solcher nur im Verhältnis zu der Situation, in die er gesetzt wird: die begleitenden Linien, Formen, Farben, Räume arbeiten an seiner „Wirkungsform" mit[40]). Die Probe läßt sich durch Änderung der Umgebung leicht machen. So ist es dem Maler z. B. bekannt, daß die Modellierung einer Figur sich bei Füllung des Hintergrundes mit Gegenständen, Formen usw. gleichsam glättet, das Gesicht wird platter, während sein plastischer Gehalt deutlich heraustritt vor leerem Hintergrunde. An dieser verschiedenen Wirkung ist nicht nur die verschiedene Einstellung und Ausbreitung des Interesses schuld, sondern der Kontraeffekt. Eine Identität der Dinge bedingt in der Kunst noch nicht Identität der Eindrücke, die von ihnen ausgehen.

Auf dem Sondergebiete der Porträtmalerei gewinnt der Künstler dem Hintergrunde nicht nur diese rein malerischen Funktionen ab, sondern auch eine spezifische, psychologische Leistung: Der Hintergrund nimmt teil an der Charakter-Interpretation des Modelles. Und zwar in ähnlicher Weise und ähnlichem Umfange wie das Beiwerk. Einmal wird unser Verständnis der dargestellten Seelenhaftigkeit geklärt durch Übertragung der Hintergrund-Stimmungen auf den Menschen. Solche Stimmungen werden, wie wir schon wiederholt gezeigt haben, durch die den Formen, Farben oder — und das spielt hauptsächlich hier eine Rolle — den Räumen anhaftenden Gefühlsbetonungen erweckt. Diese geben ihre persönlichen Seelenwerte her, um das Kapital der menschlichen Erscheinung an psychischem Gehalt zu erhöhen. Der Hintergrund dient also als formale und als Stimmungsfolie. Bei der Ursprünglichkeit und Stärke unserer Raumgefühle und ihrer Wirkung auf den Gesamtorganismus, wird die Übertragung von Raumstimmungen auf den Menschen, „ob es einem weit um die Brust wird, oder nicht", wie Adolf Hildebrand sagt, eine der wichtigsten psychologischen Leistungen des Hintergrundes sein.

Andererseits: zwischen Hintergrund und Menschengestalt spannen sich Beziehungen vorstellungsmäßiger Natur, die uns dadurch zum Bewußtsein gebracht werden, daß wir ihre anschaulichen Inhalte (dort irgendwelche Gegenstände, Räume, Vorgänge usw., hier der Mensch) durch kompositionelle Mittel zusammen zu sehen gezwungen werden. In diesem Sinne kann man vom Hintergrunde als der hintersten Schicht des Beiwerkes reden. Dadurch, daß er der Schauplatz von Beziehungen mannigfachster Art wird, tritt der Hintergrund aus seiner Stellung als Folie bis zu einem gewissen Grade heraus und wird Partner des Menschen; im Verhältnis der Subordination bleibt er freilich aus Wirkungsrücksichten stets; seine psychologische Mitarbeit darf nur soweit in Anspruch genommen werden, als sie die allgemeine kompositionelle Aufgabe: eben Hintergrund zu sein, nicht unmöglich macht.

Zum Menschen in Beziehung gesetzt kann so gut der flächenhafte wie der als räumlich vorgestellte Hintergrund werden; die Fähigkeit, Inhalt gedanklicher Beziehungen zwischen Gestalt und Umgebung zu werden, haftet nicht an seiner besonderen Dimensionalität. Der Künstler wählt für den Hintergrund die Gestaltung, die ihm am unzweideutigsten die Wirkungen hergibt, deren er zur Individualisierung der

menschlichen Erscheinung bedarf. Der räumliche Hintergrund ist das Resultat der ganz allgemeinen künstlerischen Entwickelung, die von der Gebundenheit an die Fläche zur Gewinnung der Dreidimensionalität aus ihr fortschreitet. Von einer Wahl zwischen flächigen und räumlichen Hintergründen für das Porträt konnte überhaupt erst die Rede sein, nachdem die Darstellungsmöglichkeit einer Raumwirkung im Gemälde überhaupt erworben war.

Entscheidend für die Wirkung des räumlichen Hintergrundes ist nicht sein Charakter als Raum, sondern als so oder so beschaffener, als stimmungsvoller Raum; nicht die Flächenhaftigkeit des Grundes sichert ihm einen spezifischen Anteil an der Porträtwirkung, sondern die Farbigkeit oder die Ornamentiertheit seiner Fläche. Es kommt also darauf an, die Hauptformen der Hintergrundbehandlung durchzusehen auf den verschiedenen Anteil, den sie — formal wie phsychologisch — an der Porträtwirkung haben, ihre Vorzüge und Nachteile gegeneinander abzuwägen und den Gang des künstlerischen Wollens zu skizzieren. Wir bezeichnen den leeren Hintergrund — sei er räumlich, sei er flächig — als neutralen, den irgendwie gefüllten, wieder ohne Rücksicht auf seinen Raumcharakter, als positiven Hintergrund.

Der neutrale, flächenhafte Hintergrund. Wenn man von einem leeren, flächenhaften Hintergrunde spricht, muß man sich darüber klar sein, daß diese Bezeichnung im Grunde eine psychologisch ungenaue ist. Wir meinen einen nicht irgendwie als objektiven Raum gekennzeichneten Hintergrund, den eben die leere, einfarbige Bildfläche hergibt. Diese Leerheit beurteilen wir aber keineswegs als Fläche, sondern als reinen Raum „an sich", sozusagen als subjektive Raumhülle, in der z. B. ein menschlicher und deshalb als objektives Raumgebilde charakterisierter Kopf erscheint.

Als Fläche können wir den Hintergrund nur dann vorstellen, wenn wir genötigt werden, ihn hinter der Gestalt, diese als vor einer Fläche stehend zu denken. Dazu bedarf es aber einer Angabe, wie z. B. des Schlagschattens, den der Körper auf die Hintergrundfläche wirft; fehlt dieser, so wird aus der objektiven Fläche hinter dem Kopfe ein subjektiver Raum um ihn herum: der Ausdruck der Raumempfindung, die wir mit und von uns aus an jedes Objekt der Wirklichkeit hervorbringen.

Wir bedienen uns aber im folgenden der Bezeichnung „flächenhafter" Hintergrund, weil wir in der Wahl der Termini vom Künstler — seinen Absichten und der künstlerischen Entwickelung — ausgehen, also auch die von ihm nicht als empirischen Raum gekennzeichnete Fläche eine „Fläche" nennen. Es ist der Vorzug jedes neutralen Hintergrundes, die Aufmerksamkeit des Betrachters durch keinerlei eigenen Sach- und Beziehungsgehalt vom Bildzentrum, der Gestalt des Menschen, abzuziehen. Die Neutralität scheint die Objektivität der malerischen Auffassung widerzuspiegeln, einem Interesse des Künstlers Ausdruck zu geben, das sich ausschließlich auf die unmittelbar anschaulichen Bedeutsamkeiten des Modelles richtet, das nur fragt: Wie sieht der Mann aus, nicht was ist er, wie lebt er, was denkt er? Die Antworten, die der Porträtist sich auf die letzten Fragen selbst gibt, kann er dem Betrachter ja nur dadurch übermitteln, daß er den Menschen in Beziehungszusammenhänge verflicht, die er in der Gestaltung des Beiwerkes und Hintergrundes sichtbar werden läßt.

Damit ist auch schon der Nachteil aller neutralen Folien für die bildnerische Menschendarstellung angedeutet: der leere Hintergrund ist eine abstrakte Existenzform, er gibt den vor ihm sichtbar werdenden Menschen losgelöst aus allen Verknüpfungen der Wirklichkeit: im Leeren schwebend. Es kann ein ästhetischer Widerspruch fühlbar werden zwischen der Wirklichkeitsfülle und dem Wirklichkeitscharakter des Menschen, der im Porträt ja nicht nur irgend ein wirklicher Mensch, sondern dieses eine bestimmte Individuum ist, und der Unwirklichkeit seines Hintergrundes, der in keinen Erfahrungszusammenhang einreihbar ist. In der Skizze macht sich diese Unvereinbarkeit zweier auf einer Bildtafel erscheinenden Welten viel weniger fühlbar, da wir ihr eine Vorläufigkeit des Charakters einräumen, die sich keiner einheitlichen Spielregel für die Herkunft und Darstellung sämtlicher Bildelemente zu fügen braucht.

Die Unwirklichkeit des Hintergrundes wird ästhetisch nur dann legitimiert, wenn sie die des Märchens, des Traumes, der Phantasie ist, wie wir an den idealen Landschaftsgründen sehen werden, — oder wenn der Bildinhalt unwirklicher Natur ist.

In vollem Einklang mit der Natur des Gegenstandes steht der leere Hintergrund auf Bildern der phantastischen oder legendären

Stoffzonen. Die Jenseitigkeit, Unwirklichkeit, das nicht von dieser Welt Seiende religiöser Bilder z. B. findet einen vollkommen konformen Ausdruck und eine im wörtlichen Sinne „passende" Begleitung in dem gewissermaßen transzendentalen Charakter des alten byzantinischen Goldgrundes. Seine schimmernde Unwirklichkeit versinnbildlicht das überirdische Element, in dem Heilige und Gottnahe hausen. Der Goldgrund auf diesen Gemälden ist in gleichem Maße ein Moment der Entwirklichung, der Herauslösung des künstlerischen Gehaltes aus der Realität des Lebens, wie die starke Stilisierung der Gesichter und Gewänder. Wie irgend ein religiöser Inhalt um so mehr Religion ist, je mehr er allein dem Glauben erreichbar, allem Verstehen aber auf ewig entrückt ist, erscheint das religiöse Bild in dem Grade überzeugender, in dem es naturferner, der Kunst als einer Erscheinungswelt des Wirklichen für sich aber näher kommt. Wird der neutrale Hintergrund an der Porträtfigur als zu unwirklich, als einer anderen Kategorie entstammend empfunden, so stellt sich häufig vor Bildern, die religiöse Motive in „realistischer" Weise behandeln, die entgegengesetzte widerspruchsvolle Empfindung ein: Die positive Umwelt geht für unser Gefühl nicht zusammen mit dem Jenseitscharakter der religiösen Persönlichkeiten und Stimmungen.

Neben dem psychologischen Wert des abstrakten Goldgrundes für das religiöse Bild ist aber auch eines rein formalen Nachteiles zu gedenken: Das Gold wirkt zu stark als sinnlicher Reiz, es hebt die Funktion des Grundes: Folie, Diener zu sein, auf, reißt gleichsam das durstige Auge auf seinen Reichtum und erschlägt mit seinen brutalen Wirkungen die stilleren und sinnlich gedämpfteren der Gestaltenwelt vor ihm.

Der neutrale flächenhafte und in seiner Unwirklichkeit abstrakte Grund hat sich in der italienischen Porträtmalerei neben positiven, gefüllten Hintergründen gehalten. Seine rein artistischen Vorzüge überwogen den Nachteil der Beziehungslosigkeit. Der starre und als sensorischer Faktor barbarisch wirkende Goldgrund war freilich den farbigen Folien gewichen. Diese vom Grünlichen über silbergraue Töne bis zum Schwarzen sich erstreckenden Farbflächen hatten aber nicht die Aufgabe, ihren Stimmungsgehalt für die Charakterdeutung der Gestalt herzugeben, sondern mit ihren kühlen und indifferenten Tönen einen malerisch wertvollen Kontrast gegen die warmen Farben

im Fleisch und in der Kleidung zu bilden. Von Gefühlsbetonungen dieser Hintergründe kann gar nicht die Rede sein, einzig liegt eine gewisse Stimmungswirkung in den Helligkeitswerten und ihrem Verhältnis zu dem dargestellten Menschen. Man kann vielleicht sagen, daß uns ein Kopf um so lebensvoller erscheint, je heller und klarer er heraustritt, da sich mit seiner gleichsam greifbaren Körperlichkeit die Empfindung der Lebendigkeit verbindet. Dagegen wirken aus dem Dunkel auftauchende Köpfe der Unbestimmtheit ihrer Modellierung wegen unkörperhafter und damit seelischer, im Sinne eines träumerischen Losgelöstseins von Leib und Leiblichkeit. Die Wirkung der sogenannten Selbstbildnisse Andrea del Sartos oder des Tizianischen Mannes mit dem Handschuh (Paris, Louvre) Raffaelischen Porträts gegenüber beruht teilweise — neben allen stofflichen und sonstigen formalen Unterschieden — hierauf.

Die Wahl der Hintergrundfarbe bleibt dem Maler überlassen, der die Folie in erster Linie nach der koloristischen Eigenart des Teints stimmen wird. Selbst der regelwütige Akademiker Gérard de Lairesse muß gestehen: „es erhellet danach, daß die Hintergründe zur Gefälligkeit der Objekten sehr vieles beitragen; ja, ich darf sagen, daß die Wohlständigkeit am meisten hierauf beruhet; und obwohl viele meinen, daß bei einem Porträt ein dunkler und schwarzer Hintergrund allezeit wohlstehe, so ist doch solches nicht ausgemacht. Eine jede Couleur der Objekten erfordert einen anderen Hintergrund".

Ein Gefühl für das Unbefriedigende der neutralen Hintergründe wird erst in der Hochrenaissance und stärker im Norden als im Süden bemerkbar. Die Künstler gehen von der abstrakten Leere zur konkreten über, indem sie durch den Schlagschatten, den die Gestalt auf den Hintergrund wirft, dessen Wirklichkeitscharakter andeuten. Zaghaft zeigt sich diese Absicht schon in Raffaels Castiglione, ganz deutlich in Moronis Schneider (London, National Gallery), wo der Hintergrund schon dadurch als reale Wand gekennzeichnet ist, daß im Vordergrunde ein Tisch, hinter dem die Gestalt steht, gegeben ist. Durch die Andeutung der örtlichen und stofflichen Natur des leeren, einfarbigen Hintergrundes tritt dieser etwas aus seiner Neutralität heraus, der Schatten, der auf ihn fällt, ist schon eine, wenn auch sehr minimale Füllung.

Der neutrale räumliche Hintergrund. Sobald wir die

Leerheit des Hintergrundes als eine solche räumlicher Natur fühlen, verliert sich, oder es erhebt sich gar nicht der Widerspruch zwischen den Wirklichkeitsgraden der Gestalt und ihrer Umwelt. Wir deuten den Hintergrund als einen Ausschnitt aus der Unbegrenztheit des atmosphärischen Raumes, als Stück des Freiraumes, aus dem der Mensch sich losgelöst hat wie ein Wanderer aus dem Nebel, für den Augenblick der Betrachtung hervorgetreten, um gleich wieder vom Raume verschluckt zu werden. Und nun übertragen wir die Stimmung, die der Hintergrundsraum in uns erweckt, auf die menschliche Gestalt. Und es ist merkwürdig und ein Zeichen für die Ursprünglichkeit und Stärke unserer Raumgefühle überhaupt, wie sich Menschenseele und Raumseele ineinander zu verweben scheinen. Es findet eine stetig hin und wider strömende Wechselwirkung zwischen beiden Welten statt, der Raum mutet uns bald an als eine Schöpfung der menschlichen Stimmung, bald glauben wir im Menschen nur eine Materialisation der Raumseele zu sehen. Je mehr die Konturen der Gestalt in den Hintergrund hin sich aufzulösen scheinen, um so stärkeren Anteil nimmt auch der Raum als Stimmungswelt an dem Menschen; es ist, als ob seine Gefühlswerte durch die Breschen des Umrisses eindringen, um von der Festung der menschlichen Seele Besitz zu ergreifen oder wie das Überflutetwerden des eingedeichten Landes durch die See, wenn der Damm gebrochen ist.

An Rembrandts Porträts lassen sich solche Beobachtungen machen; die Armut mancher Seelen stattet er aus mit dem Reichtum der umgebenden Räumlichkeit an psychischem Gehalt, und die Tiefen des Raumes deuten die Unergründlichkeit einer Seele an, die sich in Gestalt und Gesichtszügen auf keine Weise anschaulich machen ließ, die das Modell vielleicht auch gar nicht besaß, die ihm vielmehr als eine königliche Gabe des Meisters geliehen wurde. Die Porträts des Six (Amsterdam, ehemals Sammlung Six) und des Nikolas Bruyning (Kassel) seien als zwei Beispiele für viele genannt. Eine Folge der ungeheuren Stimmungskraft des Rembrandtischen Raumes ist es, daß man diesen zwar nicht als unwirklich empfindet wie die adimensionale Leerheit, wohl aber als eine gewissermaßen überwirkliche Atmosphäre, als den Raum des Geisterreiches, in dem die menschliche Geistigkeit ihre natürlichen Existenzbedingungen findet.

Man könnte dieser Betrachtung entgegen halten, daß es gar nicht

der Raum und seine Stimmung, sondern das Helldunkel ist, also das Licht, das die beschriebenen Wirkungen auf unsere Auffassung der dargestellten Menschlichkeit hervorbringt. Nun ist das Helldunkel bei Rembrandt weit weniger ein Resultat realer Beleuchtungsverhältnisse, als sozusagen die Sichtbarwerdung des leeren Raumes, „Raumschatten", wie Riegl sagt, und ich glaube, es sind eher seine Tiefen und Untiefen, seine Weite oder Enge, seine Gemütlichkeit oder Erhabenheit, die das eigentümliche psychische Material hergeben, mit dessen Hilfe wir der Seelenhaftigkeit der Porträtierten nahe und näher kommen.

Der Grund für die Verkennung der räumlichen Natur Rembrandtischer Hintergründe ist wohl der, daß sein Raum ein malerischer ist gegenüber dem architektonischen Raum der Italiener. Rembrandt baut seine Räumlichkeit mit rein optischen Mitteln auf, die Helldunkel-Stationen geben die Distanzpläne an, man sieht sich mit Hilfe der Luftperspektive in die Tiefe, während man sich in dem aus architektonischem Material gebauten Raum an der Linearperspektive entlang durch ihn hindurch fühlt. Benutzen die Italiener haptische Mittel, um das räumliche Zueinanderstehen der Dinge auszudrücken, also vor allem die Überschneidung, so bedient sich Rembrandt der raumschaffenden Kraft der Helligkeits- und Farbenwerte. War dem Romanen das Licht nur ein die architektonischen Verhältnisse klärendes Kompositionsmittel, so ist es für den Germanen ein Stimmungsfaktor inbezug auf den Menschen in ihm, ein Baufaktor für den Raum, den es durchflutet.[41])

Nicht nur das Maß der Raumerstreckung nach hinten, die Tiefe des Hintergrundes, sondern auch das Maß der Ausbreitung nach links und rechts, die räumliche Umgrenzung von Gestalt und Kopf nach den Seiten hat Teil an dem Eindruck, den wir vom Wesenhaften des Porträtierten gewinnen. Hier zeigt sich ein weiteres Beispiel für die qualitative Bedeutung alles Quantitativen in der Kunst, denn es sind nicht die Eigenschaften des Raumes, sondern allein seine quantitativen Werte als „Platz" zwischen Gestalt und Rahmen, die ihn zum wichtigen Ausdrucksfaktor für Seelisches machen. Dem engeren oder weiteren Schließen der Rahmenlinien um den Kopf, dem Rücken der Figur in eine Raumecke, dem Luftraum über und neben ihr, allen diesen quantitativen Verhältnissen eignen bestimmte psychologische Werte.

Die Empfindungen der Künstler und ihrer Zeiten für die eigentümlichen Wechselwirkungen zwischen der Räumlichkeit und dem Menschen in ihr, sind abzulesen an der Raumgestaltung im Porträt. Velasquez hat mehrfach rechts und links an seine Bildnisse angestückelt, um den Figuren eine größere Ellbogenfreiheit zu gewähren, ein größeres Maß an Bewegungsmöglichkeit im Bildraume, so auf dem Reiterbildnis Philipps IV. (Madrid, Prado).[48]) Marées dagegen besaß geradezu einen malerischen „horror vacui", er geizte mit der Bildfläche und ging auf eine möglichst pralle Einrahmung der Figuren aus, um ihnen ein erhöhtes Maß an Eindruckskraft zu verleihen.

Wir empfinden ja das Eingespanntsein einer Gestalt in die Umgrenzungslinien als etwas Seelisches, dem Menschen Angehörendes infolge Übertragung der Raumgefühle auf seine Seele. Es ist, als ob der konzentrische scheinbare Druck der Rahmenleisten in seelische Gedrücktheit und Enge verwandelt, von den Gesichtszügen des Porträtierten wieder exzentrisch auf den Betrachter hin ausgeströmt würde. Andererseits entzieht überflüssiger Freiraum um den Kopf herum diesem die Energie des Ausdrucks. Der schöne Kopf des Fabritius (Rotterdam, Boymanns Museum) verliert an Bedeutung sehr durch den übermäßig weiten Hintergrundsraum über ihm. Die Wirkung, die von einer sparsamen oder reichlichen Zumessung an Freiraum ausgeht, wird freilich abhängen vom Charakter des Kopfes und der ganzen Gestalt, die im Raume stehen. Der weite Luftraum über einem Kopfe hat nicht nur einen schwächenden Einfluß auf dessen Ausdrucksbedeutung, sondern kann auch mildernd einwirken auf ein Übermaß an Energie, das aus dem Bau des Kopfes spricht. Auf der andern Seite gibt es Köpfe von einer Bedeutsamkeit, daß auch eine noch so enge Umgrenzung nicht auf sie drückt; ich denke an Dürers Holzschuher. Die Aufgabe des Künstlers ist es, mit Hilfe seiner Werkstatterfahrungen und eines nachtwandlerisch sicher gehenden Taktes für das Notwendige in jedem Falle, ein wohltuendes Gleichgewicht herzustellen zwischen Lehre und Vollheit, Ellbogen- und Atemfreiheit und unbehaglicher Beschränktheit im Raume. Grenzmaße lassen sich nicht angeben, höchstens ein unterer, ein Minimalwert für den Umfang des Hinter- und Nebengrundes. Ein Kopf in Lebensgröße muß mindestens soviel Freiraum um sich herum erhalten, als wir im Leben mit einem Blick erfassen, wenn er

uns gleichgroß erscheint. Der Umfang des Blickfeldes gibt in diesem Falle das Maß an für den Umfang des Bildfeldes rings um den Kopf herum.

Das Raumgefühl des Cinquecento in Italien unterschied sich darin von dem des Quattrocento, daß seine Empfindlichkeit für das Wohl- oder Wehetuende, Beengende oder Befreiende der Räumlichkeiten überhaupt eine ausgebildetere war. „Das Normalverhältnis geben die Porträts", sagt Wölfflin; „Was ist das für eine unbehagliche Existenz in dem Stübchen, in das Lorenzo di Credi seinen Verrocchio hineingesetzt hat gegenüber dem großen tiefen Atemzug cinquecentistischer Porträts . . . . wie wohlig wirkt der Castiglione mit seinem Dasein innerhalb der vier Rahmenlinien." Es ist wohl selbstverständlich, daß alle von dem Maße des die Gestalt eingrenzenden Freiraumes ausgesagten Wirkungen nicht an die Neutralität des Grundes gebunden, sondern in gleicher Weise, wie ja auch das Beispiel des Verrocchio-Porträts zeigt, von einer positiven Umwelt ausgelöst werden.

Der positive flächenhafte Hintergrund. Sobald die neutrale Hintergrundsfläche ornamentiert wird, erhält sie positiven Charakter. Die Füllung kann einen doppelten künstlerischen Zweck haben, den Wert des Grundes als Folie zu steigern: Teppich-, Tapetenwirkungen — oder Inhalt gedanklicher Beziehungen zu werden, die der Betrachter zwischen Gegenstand und Hintergrund knüpft, weil er die menschliche Gestalt vor jenen Hintergrundsinhalten sieht und nicht ohne sie sehen kann. Beide Absichten können auf einem Bilde nebeneinander hergehen: so wirkt der Blumengrund mit flatternden Schmetterlingen auf dem Porträt eines Prinzeßchens von Vittore Pisano (?) (Paris, Louvre) zugleich wie eine ornamentierte, tapeten- oder gobelinartige Fläche und als symbolische beziehungsvolle Folie. Derselben Mittel, zwei Aufgaben, eine rein formale und eine psychologische von einer Elementengruppe lösen zu lassen, bedient sich unter modernen Porträtmalern etwa Oscar Zwintscher, wenn er seine schöne Frau als Bildnis „vor Blumen" darstellt.

Zumeist aber werden Beziehungsinhalte nicht auf der Hintergrundsfläche, sondern im positiven Hintergrundsraume herausgebracht, der eine weit größere Freiheit zu Verknüpfungen mannigfachster Art zuläßt. Dafür dient der positive flächige Grund in erster Linie dem Sichabheben, dem Losgehen der Figuren, also als reine Folie. Die

Beispiele sind zahllos. Ich greife einige heraus. Das berühmteste Bild, das mit dem Tapetengrund arbeitet, ist Holbeins Erasmus. Die hohe Wirksamkeit solcher nach Farbe und Ornamentierung einen eindrucksvollen Kontrast zum Gesicht des Modelles bedeutenden Hintergründe ist stets von den Malern erkannt und als wertvolle Erfahrung weitergegeben worden. So kaufte Ludwig Richters Vater aus dem Nachlasse Anton Graffs eine Leinwandtapete, die er als Hintergrund für seine Porträts vorteilhaft fand. „Sie war", so erzählt der Sohn, „mit Ölfarbe auf die grundierte, grobe Leinwand aufgetragen, hatte einen tiefen, frischgrünen Ton, auf dem mit freier Hand eine Art großes Damastmuster in einer etwas dunklen saftigen grünen Farbe gemalt war. Es war der Ton, den Holbein oft als Grund seiner Bildnisse brauchte, und auf welchem das Gesicht so leuchtend sich abhebt."

Wie jedes Wirkungsmittel, wird auch dieses des Tapetenhintergrundes in der Hand des mittelmäßigen Künstlers entwertet. Gegen den geistlosen malerischen Schematismus in der Porträtdarstellung wendet sich Feuerbach einmal: „Eine löblich posamentierte Goldtapete als Hintergrund, ein mit rotem Sammet gepolsterter Renaissancestuhl, ein graues Seidenkleid in Lebensgröße nach der Gliederpuppe, ein falsch modellierter Kopf und schlechte Hände; dies ungefähr kennzeichnet das gewöhnliche Salon-Damenporträt des 19. Jahrhunderts." Vielleicht der feinfühligste im Gebrauch positiver flächenhafter Hintergründe in der modernen Bildnismalerei ist Whistler, der, an japanischer ornamentierter Flächenhaftigkeit gebildet, die Wandflächen, vor denen seine Gestalten sitzen oder stehen, in sehr diskreter aber äußerst wirkungsvoller Weise belebt durch die stillen Vierecke dort hängender Bilder und durch sein großes Schmetterlings-Signum.

Gerade dieses Beispiel weist darauf hin, daß die Art des Hineinsetzens einer Figur in die Fläche eine bestimmte reizvoll wirkende Flächenteilung mit sich bringt. Die moderne Bildnismalerei bevorzugt die asymmetrische Flächengliederung. Im Gegensatz zur Symmetrie, die stets feierlich wirkt und deshalb das klassische Schema für das Andachtsbild hergibt, beruht der ästhetische Wert des Asymmetrischen auf der gelösten Regel, dem Eindruck des Zwanglosen und Zufälligen. Die versteckte oder aufgehobene Symmetrie ist daher sozusagen ein profanes Kompositionsprinzip. Velasquez im angeblichen Porträt seiner Gattin (Berlin, Kaiser Friedrich-

Museum), Feuerbach und Whistler in den Bildnissen ihrer Mütter und zahllose neuere Maler arbeiten mit diesen die Fläche ornamentierenden Mitteln.

Vom positiven flächigen zum positiven räumlichen Grunde führt die Vereinigung beider Hintergrundsformen auf einer Bildtafel, wie sie schon im 15. Jahrhundert in Italien üblich wurde. Der Maler kann von beiden Seiten her zu dieser Kombination kommen. Entweder, er baut den offenen landschaftlichen Hintergrund teilweise zu durch eine architektonische oder eine Baumkulisse, durch Wolkenvorhänge usw., oder er öffnet den geschlossenen Innenraum an einer Stelle durch ein Fenster, eine Maueröffnung. Das klassische Beispiel für die erste Art des kombinierten räumlich-flächigen Hintergrundes bildet die schon einmal erwähnte „Simonetta" Piero di Cosimos, auch Dürers Oswald Krell (München) ist hier zu nennen, die andere Möglichkeit wird illustriert durch Sebastiano del Piombos „Dorothea" (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum). Beide Male handelt es sich darum, dem Kopfe in der geschlossenen Bildhälfte einen neutralen oder positiven Teilhintergrund zu geben, der ihm als Folie dient, gleichzeitig aber durch die offene Bildhälfte den Ausblick in einen Beziehungsreichtum des positiven räumlichen Grundes zu ermöglichen. So sucht diese kombinierte Hintergrundsdarstellung den rein artistischen Vorzug der Neutralität mit dem psychologischen der Positivität, Leerheit der Folie und Fülle der Umwelt auf einer Bildtafel zu vereinigen. Diese offenen Teilhintergründe sind aber in Wirklichkeit gar nicht Ausblicke in die Umwelt des Dargestellten, sondern eben in seine Innenwelt, sind nicht reale, sondern durchaus ideale Prospekte.

Der halboffene Grund ist keine dem Porträt ausschließlich eignende Form, er begegnet uns auf Andachtsbildern, wo, der Würde des Themas angemessen, streng symmetrisch rechts und links ein schmaler Ausblick in die Landschaft verstattet ist, von dem es wie ein frischer Duft von Gras und Blumen in die stille Kirchenluft des Thronraumes der Madonna hereinweht. Auch die Plazierung des Menschen vor eine Teppichfolie ist ein Wirkungsmittel der sakralen Kunst. Die venezianischen Bilder, die mit so schöner Unwirklichkeit einen Teppich mitten in der Landschaft hinter die Gestalt der Himmelskönigin spannen, sind allbekannt.

Das Porträt in Italien nimmt in der Renaissance Teil an allen Wirkungs-Einsichten der klassischen religiösen Kunst.[43])

Der Trieb zum bezeichnenden, nicht nur abhebenden Hintergrunde wurde durch den Einfluß der niederländischen Porträtkunst in Italien verstärkt. Das nordische Bedürfnis nach Begründung alles Seienden, der germanische Zug zum „Bedeutenden", zum Symbol, das die Dinge erklärt, verband sich mit dem romanischen Sichgenügenlassen an der Existenz der Dinge, an ihrem bloßen Da-Sein. Schon die Öffnung einer Hintergrundhälfte hat, ganz abgesehen von dem draußen Erblickten, eine psychologische Wirkung auf die Charakterauffassung des Porträtierten. Wie unser Blick aus dem Engen ins Freie geführt wird, glauben wir auch die Verschlossenheit der Seele an einer Stelle plötzlich durchbrochen. Und nun gewinnen wir dort einen Ein- und Ausblick in ihre „Natur", ihre heitere und düstere, wilde und linde Landschaft. Und noch eine weitere, der Seele des Dargestellten zugeschobene Empfindung scheint dort im freien Hintergrunde ihre anschauliche Offenbarung zu finden: Das Sichhinauswünschen, das Träumen und Wollen des Menschen. Der Hintergrund spiegelt für unser Gefühl die „schweifenden" Gedanken, wie auf der Bühne Fausts Träumen in den Bildern der Wandeldekoration sichtbare Gestalt gewinnt.

Der positive räumliche Hintergrund. Es war der Nachteil des neutralen, idealen Grundes, daß er im Betrachter ein zwiespältiges Gefühl aufkommen ließ, eine Diskrepanz zwischen seiner Unwirklichkeit und der Wirklichkeit der menschlichen Gestalt zum Bewußtsein brachte. Der ideale räumliche Landschaftsgrund ist nun aber in einem ganz anderen Sinne „unwirklich"; er ist so wirklichkeitsfern und dabei so wirklichkeitsnah wie das Märchen; er ist selbst ein gemaltes Märchen. Weil wir die Wahrheit des Märchens, die eine Wunschwahrheit, keine Tatsachenwahrheit, eine subjektive, keine objektive ist, aber ästhetisch anerkennen, an sie glauben, liegt in der Idealität des Hintergrundes noch kein Hindernis seines Zusammenwirkens mit dem Menschen. Daß wir Menschen und Hintergrund zusammen empfinden können in beziehungsvoller Einheit, obwohl sie nicht zusammen in außerkünstlerischer Wirklichkeit vorkommen, zeigt die Berechtigung ihres Verbundenseins für das Gefühl des Betrachters.

Dieser empfindet aber ein Porträt nicht nur, er sieht es auch, und das in allererster Linie; für das Auge aber wollen die porträt-

mäßige Menschendarstellung und der einer anderen Sehsphäre angehörende Grund nicht zusammengehen. Auch die Realität der Landschaftsgründe, wie sie in den Niederlanden und in Italien vorkommt, also der Umstand, daß eine wirkliche „Gegend“ dargestellt wird, hilft nicht über die optische Schwierigkeit hinweg. Es ist also nicht die Unwirklichkeit im Sinne des Verstandenwerdens, sondern eine solche in Hinblick auf das Gesehenwerden; die Schuld für das Versagen der vollen Wirkung liegt an der Spaltung des Eindrucks. Der Grund für diese Tatsache liegt in den natürlichen Forderungen des Auges, in dem, was es von sich aus unter Hintergrund versteht und von ihm verlangt.

Für den rein optischen Charakter des Hintergrundes ist entscheidend: er ist nicht etwas für sich Gesehenes oder Sehbares, sondern ein Teil unseres einheitlichen Augenerlebnisses, er ist der Hintergrund für das Fixierte, also der Umfang des im Blickfelde Befindlichen allem den Blickpunkt Einnehmenden gegenüber. So läßt er sich vom Auge aus als der natürliche Rahmen des Direktgesehenen auffassen. Weil er aber nun im indirekten Sehen erscheint, ist er unschärfer als alles Zentral-Erblickte.

Daher stellt das Auge an den Hintergrund zwei Forderungen, die erste wichtigste: er muß derselben Sehsphäre angehören wie der Mensch, der vor ihm steht, und eine zweite: er muß weniger deutlich gesehen werden, als die Inhalte der Bildmitte. Weshalb die zweite Forderung vom Künstler nicht erfüllt zu werden braucht, wurde schon bei Betrachtung des Beiwerkes erwähnt, für das als beziehungsvolle Inhalte des Hintergrundes dieselben optischen Gesetze wie für diesen gelten: unsere Augenbewegungen gleichen die Unnatürlichkeit des in allen Teilen gleich scharf durchgeführten malerischen Weltbildes wieder aus, da durch sie jeder Punkt der Bildfläche einmal in den Raum des schärfsten Sehens eintritt, also für diesen Fall seine Deutlichkeit sich rechtfertigt. Diese Beweglichkeit des Auges läßt uns ja die geringe Schärfe des natürlichen Sehbildes im praktischen Leben gar nicht zum Bewußtsein kommen. Nur eine allgemeine Subordiniertheit des Hintergrundes, nicht eine spezielle technische, wird daher aus psychologischen, nicht aus optischen Gründen gefordert. Um die Einheit des Interesses nicht zu verletzen und sie nicht von der Hauptrichtung auf den Menschen abzulenken, darf sich der Hintergrund nur

gleichsam wie eine Begleitmelodie, die mitgehört wird, fühlbar machen, die erste Stimme behält stets der Mensch, — daher der Vorteil der Neutralität, die freilich auf jede selbständige Mitwirkung verzichtet, anstatt wie der positive Grund eine solche innerhalb der angegebenen Schranken zu entfalten.

Der zweiten Bedingung des Auges: einzig Resultate einer einheitlichen Gesichtsimpression vor sich zu haben, muß aber nachgegeben werden, soll die einheitliche Bildwirkung nicht gefährdet werden. Die Unvereinbarkeit der Sehbilder macht sich italienischen wie deutschen und niederländischen Porträts gegenüber gleich fühlbar; selbst Leonardos Mona Lisa ist nicht auszunehmen, obwohl hier Leonardo zwischen Landschaftshintergrund und Gestalt ein Zwischenglied eingeschaltet hat, die Brüstung, vor der die Dame sitzt, das die heterogenen Anschauungswelten auseinander hält, so daß wir den idealen Grund weit weniger als einen Landschaftsraum, vielmehr als einen Gobelin betrachten, der einen solchen auf seiner Fläche darstellt. Durch dieses Mittel wird die Zwiespältigkeit der optischen Wahrnehmung teilweise aufgehoben. Sie wirkt aber in aller Schädlichkeit z. B. auf dem Porträt des Musikers Giamberti von Piero di Cosimo (Haag, Mauritshuis) oder auf dem des Federigo di Montefeltre von Piero della Francesca (Florenz, Uffizien). Das Problem, den Kopf und die Hintergrundlandschaft als ein Sehbild zu geben, wird erst von Velasquez und der modernen Freilicht-Porträtmalerei gelöst. Die alten Meister malten ja ihre Porträtmodelle nicht in dem Raume, den sie ihnen zum Hintergrunde gaben, sondern der letzte war eine freie Hinzutat der Phantasie.

Hier ist nun zu bedenken, daß der Porträtist überhaupt in den seltensten Fällen gleichzeitig die Fähigkeit besitzt, Landschafter zu sein; seine landschaftlichen Hintergründe werden deshalb schon aus diesem persönlichen Grunde einen rein veduten- und kulissenartigen Charakter tragen, wie umgekehrt die menschliche Gestalt dem Landschaftsmaler häufig nur Staffage ist, ein notwendiges Übel. So wurde in Italien schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine handwerkliche Arbeitsteilung Sitte, nach der sich die Figurenmaler ihre landschaftlichen Hintergründe von vlämischen Künstlern malen ließen. In den Niederlanden und in England war diese Praxis bei vielbeschäftigten Porträtmalern gang und gäbe. So erzählt Houbraken von G. Kneller:

„Der Wert seiner Porträts ist ein verschiedener. Dies kommt aber daher, weil er zuweilen bessere Maler als sonst in seinen Diensten hatte, und die einen mehr, die andern minder seine Manier nachzuahmen wissen; denn es ist eine allgemeine Regel in England, daß von dem Meister nur Gesicht und Hände, die Kleider und das Beiwerk aber von anderen gemalt werden." Auch Waldmüller ließ sich, wie er selbst berichtet, auf seinen früheren Porträts die Landschaftshintergründe von einem Landschafter malen. Umgekehrt wurden auch die Landschafter von Figurenmalern unterstützt, wie beispielsweise Joachim Patinir von Dürer auf dessen niederländischer Reise.

Es ist vielleicht der Ausdruck einer mehr oder weniger deutlichen Empfindung auf künstlerischer Seite für die Unmöglichkeit, den landschaftlichen Hintergrund mit der Figur zusammenzustimmen, daß dieser immer mehr als Landschaftsdarstellung verlor, während er als Folie gewann, aus einer beziehungsreichen Spiegelung unserer Innenwelt in idealer oder realer Umwelt wird er eine bloße Dekoration, eine Kulisse, die nicht mehr Interesse von seiten des Betrachters für sich beansprucht, als dieser jedem „geschmackvollen" Hintergrunde zu schenken geneigt ist.

Van Dyck wurde der Erfinder des repräsentativen Landschaftshintergrundes, der wie viele seiner Darstellungs- und Wirkungsmittel einen Teil der englischen Porträttradition ausmacht. Das ganze Inventar der grandiosen und dabei so ausdrucksleeren Versatzstücke, die Säule, der Vorhang, die Seitenkulisse braucht van Dyck, um seinen vornehmen Modellen eine gleich aristokratisch sich gebärdende, im Grunde aber „oberflächliche" Folie zu schaffen. In der ragenden Stärke der Säule, dem pompösen Fall der Falten und der heroischen Entfaltung des Laubwerkes fand er Ausdrucksmittel, den Gestalten Rückgrat zu geben und das Herrscherhafte im Bilde auszusprechen, das Gesicht und Haltung so oft verschwiegen.

Das gesamte adelige Porträtmobiliar übernahm der Hofmaler des französischen Sonnengottes. Le Brun, Mignard u. a. m. bauen aus ihm eine Bühne für die fürstlichen Schauspieler des Lebens. Dann wird gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Dekoration des Theaters, und zwar die der Schäferspiele vorbildlich für den Bildnishintergrund. Die ganze konventionell gewordene Hintergrundssymbolik der Porträts

des 18. Jahrhunderts tritt einem aber vor Augen, wenn man Goethes Beschreibungen der Stiche nach Gérardschen Bildnissen liest. Da heißt es z. B. von dem Doppelbildnis „Elisas, ehemaliger Großherzogin von Toskana" und ihrer Tochter „Napoleon Elisa, Prinzessin von Piombino": „Der Hintergrund, wahrscheinlich in mildem Luftton gehalten, zeigt hoher, dichter Bäume überdrängtes Wachstum; wenige Säulen, ruinenartig, eine wilde Treppe, die ins Gebüsche führt, erwecken den Begriff einer älteren, romanischen Kunstanlage, aber bereits von langherkömmlicher Vegetation überwältigt; und so geben wir gern zu, daß wir uns wirklich auf einem großherzoglich florentinischen Landsitz befinden."

Es ist bezeichnend, daß mit dem Wiedererwachen der Natürlichkeit im Fühlen, Denken und Sichgeben der intellektuellen europäischen Menschheit auch die Natürlichkeit in allen Ausdrucksformen der Bildniskunst, dieses unverfälschten Spiegels der Generation, gesucht wurde. Aus Angst vor dem Theater, vor Pose und falschem Pathos fällt man in die Leerheit und Kahlheit; im Gegensatz zu den Landschaftshintergründen der aristokratischen Porträts bringt Graffs bürgerliche Bildnismalerei wieder den leeren neutralen Grund.

Fragt man nach dem Wege, der zwischen den Extremen hindurch zum Ziele einer, alle ehrlichen Wirkungserfahrungen nützenden Hintergrundsgestaltung führt, so ist vielleicht auf die ungeheuer ernste Arbeit Marées zu verweisen, deren Früchte selber zu pflücken ihm die tragische Konstitution seiner Psyche verweigerte, die aber für die Entwickelung der Nachfolger nicht verloren sind. Marées Prinzipien über das Verhältnis der menschlichen Gestalt zum Raume und der bildnerischen Gestaltung dieser Beziehungen waren zwar für seine reinen Phantasieschöpfungen, nicht jedoch für die Auftragskunst des Porträts gedacht. Es lassen sich seine Hintergrundsregeln aber trotzdem für die Bildnisdarstellung fruchtbar machen. Marées ging stets von der Figur aus, so gut in seiner die Bildkomposition betreffenden Vorstellungstätigkeit als in der technischen Durchführung und Realisierung des Innerlich-Geschauten. Der Mensch und seine organischen Funktionen, sein Stehen und Liegen, Fassen und Halten bestimmten die Zusammenordnung der Volumina, Gliederungen, Distanzpläne, Richtungen und Linien des Hintergrundes. Marées wählte fast stets positive, räumliche Hintergründe und zwar die freie Landschaft. „Man

soll es," so läßt Pidoll den Meister sagen, „dem Eindruck nach, stets mit der ganzen Welt zu tun haben." Das Prinzip ihrer Gestaltung ging von den natürlichen Bedingungen des Sehens aus. „Soviel wir von der sichtbaren Welt mit einem Blick umspannen können, ist in seiner Grundform allemal eine horizontale Fläche, von welcher einzelne Gegenstände vertikal in das Himmelsgewölbe aufragen. Aus dieser Art der Betrachtung ergibt sich für jede natürliche Gesamterscheinung ein Netz von führenden und begleitenden, horizontalen und vertikalen Linien, in welchen die einzelne Erscheinung, hauptsächlich durch die Modifikation ihrer Lage auf den Gesichtspunkt wirkt." —

Es wurde gesagt: die optische Einheit zwischen Menschengestalt und Hintergrund, ihre gleichmäßige künstlerische Darstellung als Elemente eines einzigen Gesichtseindruckes sei erst erreicht worden im malerischen Impressionismus, als dessen Vater freilich stets Velasquez zu nennen ist. Die Landschaftshintergründe seiner Porträts sind nicht Kulissen, unwirklich in Beleuchtung, Räumlichkeit und Farbe und völlig anderen Wirkungsgesetzen folgend als die menschliche Gestalt, sie bilden vielmehr nach Ausschnitt und malerischer Behandlung den natürlichen Hintergrund des im Freiraume gesehenen Menschen. Das Maß an Aufmerksamkeit ist ihnen vom Künstler zuteil geworden, das in der Wirklichkeit des Sehaktes ihnen zukommt; sie bleiben für die Empfindung des Betrachters stets Hintergrund, Begleitung der Hauptsache.[44]) Wenn auf mittelmäßigen Porträts häufig zu sehen ist, daß sogar Figur und Hintergrund zwei verschiedene miteinander unvereinbare Augenpunkte haben, unter ganz differenten Gesichtswinkeln gesehen sind, so zeigen die Hintergründe der Porträts des Velasquez die eigentümliche Perspektive der Hügel um Madrid herum: den tiefliegenden Horizont einer welligen Hochfläche. Der englische Maler Stevenson hat mit seiner Behauptung recht, daß jedem dieser Bilder die Erinnerung an ein „Bild der Wirklichkeit zugrunde liegt" und genau so viel Raum seine Gestalten umgibt, „als in Wirklichkeit das Auge umfassen kann."

Der Grund der Vorliebe des Velasquez für den niedrigen Horizont seiner Bilder ist nicht nur darin zu suchen, daß er ihn in der Natur seines Landes täglich vor Augen hatte, sondern auch in einer rein künstlerischen Erwägung, in der Rücksicht auf das Hängen der

Bilder. Liegt bei Gemälden, die von unten gesehen werden sollen, der Horizont hoch, so ergibt sich eine fatale Diskrepanz der im Bilde vorausgesetzten Sehweise und der durch das aufgehängte Bild dem Betrachter aufgezwungenen.[45]) Die Vorzüge des niedrigen Horizontes sind, was die Ansicht der menschlichen Gestalt angeht, die Scheitel- und Schulteransichten; die öden Tischplattenansichten fallen weg. Rembrandt nahm in den „Staalmeesters" den Augenpunkt so tief an, daß dem Betrachter jede Aufsicht auf den Tisch, an dem die Vorsteher sitzen, verwehrt ist. Für die Praxis des Porträtisten ergibt sich aus dieser vorteilhaften Wirkung des tiefen Horizontes: er darf sein Modell während der Sitzungen nicht mit sich auf gleiche Höhe, sondern muß es höher setzen. Der Nachteil dieser Stellung, in der sich die unteren Partien dem Kopfe gegenüber vordrängen, ist durch die Verteilung der Ausdrucksakzente wieder auszugleichen, die Annahme eines Horizontes aber, der nicht mit dem natürlichen des späteren Bildbetrachters zusammenfällt, ist unkompensierbar. Velasquez plaziert daher seine Gestalten im Bildraume derart, als ob er auf dem Boden sitzend, also von unten zu seinen Modellen emporsehend, sie gemalt hätte.

Die Menschen aus dem Atelierraum und Atelierlicht hinaus ins Freie zu setzen, sie umflossen von Licht und Luft wiederzugeben, die optische Einheit von Mensch und Raum darzustellen, sind Probleme der modernen pleinairistischen Porträtmalerei. Der ungeheure Vorzug dieser Sehweise liegt in der optischen Geschlossenheit ihrer Resultate. Kein Teil des Bildes ist illegitimer Herkunft, das heißt unter anderen Seh-Bedingungen entstanden, sondern, jeder spielt innerhalb des Bildzusammenhanges die Rolle, die ihm im wirklichen Erlebnis des Auges zukam. Nun zeigt sich aber, trotz verwandter Entstehungsweise, ein tiefgehender Unterschied in der Wirkung zwischen dem Impressionismus des Velasquez und dem unserer Tage. Der Spanier hatte in dieser malerischen Auffassungs- und Darstellungsweise ein Mittel gesehen, dem Porträt den Charakter überzeugender Natürlichkeit und die Wirkung anschaulicher Einheit zu wahren, der Mensch war für ihn stets der Zweck aller formalen Bemühungen, alle Ausdruckswerte bestimmten sich nach ihm. Der moderne Impressionist dagegen verliebt sich in seine Licht- und Luftprobleme, sie werden ihm teilweise Selbst- und Hauptzweck des Bildes, der Mensch nur ein

Objekt, an dem sie zu lösen sind. Der größte Velasquezschüler und Meister der modernen Impressionisten Manet hat sich darüber so ausgesprochen: „Wenn ich ins Atelier komme, meine ich in ein Grabgewölbe zu treten. Ich weiß sehr wohl, daß man sein Modell nicht auf der Straße ausziehen kann. Aber man könnte aufs Land gehen und wenigstens im Sommer im Freien Aktstudien machen. Im Atelier sind die Farben falsch, und das Licht ist ebenso falsch. — Was ich gerne täte, wäre, die Modelle ins Grüne zu stellen, in die Blumen, an den Meeresstrand, dorthin, wo die Luft die Umrisse frißt, wo der gesamte Hintergrund in den Herrlichkeiten des Lichtes zerfließt, — das könnt ihr mir glauben, ich bin kein Schafskopf." Überträgt man, wie es Manets Schüler tun, dies Prinzip auf das Porträt, so wird die menschliche Gestalt als Träger individueller Seelenhaftigkeit entwertet zugunsten der Umwelt, die nichts weiter ausdrückt als das Dasein in Luft und Licht. Die Seele erscheint immer mehr als eine Unbequemlichkeit, deren Offenbarung im Bilde man am liebsten völlig ablöste durch die vollendete Darstellung der Haut unter diesen oder jenen atmosphärischen Bedingungen. Freilich entscheidet hier weniger ein Wollen des Künstlers, als ein innerhalb dieser Bedingungen Nichtanderskönnen.

In der pleinairistischen Porträtmalerei scheint sich der psychologische Gehalt zu verflüchtigen, von der Weite der Natur rings um den Menschen herum gleichsam aufgesogen zu werden, wie der Geist in einem Märchen aus Tausend und eine Nacht, sobald die Flasche geöffnet wird, in die er gesperrt war. „Die kleinen Gemächer sammeln den Geist, und die großen zerstreuen ihn", lehrt schon Leonardo. Es ist, als ob der Mensch die Herrschaft über seine Umwelt verliert, sobald er sich aus den von ihm geschaffenen, den Stempel seines Geistes tragenden Behausungen herausbegibt in die freie Natur, die ihm ihre Existenz nicht verdankt. Hier wird aus dem Schöpfer ein Geschöpf, der Mensch steht im Raume nicht mehr und nicht weniger bedeutend als ein Baum oder ein Strauch oder sonst ein natürlich gewachsenes Ding, das wie er an Licht und Sonne teilnimmt. Oscar Wilde läßt einen seiner „tired Hedonists" einmal sagen: „Ich bin lieber in Häusern als im Freien. In einem Hause fühlen wir uns alle im richtigen Größenverhältnis, alles ist uns untergeordnet . . . . so oft ich hier im Park spaziere, merke ich, daß ich ihr (der Natur) nicht mehr bin als das

Vieh, das am Abhang weidet, oder die Dolde, die im Graben blüht. Die Natur haßt den Geist." Es mag dahingestellt bleiben, ob es nicht Erfahrungen vor impressionistischen Bildern waren, die Wilde, der Verehrer der Kunst Whistlers, in seiner paradoxen und pointierenden Weise als Erfahrungen des modernen Lebens überhaupt formulierte. Jedenfalls kann man sich dem Eindruck einer allgemeinen Anonymisierung des modernen impressionistischen Porträts schwerlich entziehen. Sein Weg geht unaufhaltsam von der Menschendarstellung zur Landschaft.

In paralleler Entwickelung führt die Wiedergabe des Modelles im Innenraum immer mehr vom Porträt weg zum „Interieur". Es ist nicht zu umgehen, schon früher Gesagtes in diesem Zusammenhange zu wiederholen. Der geschlossene Innenraum umgibt den Menschen gleichsam wie ein weiteres Kleid. Und wir stehen mit dem Raume in dem ganzen Reichtum wechselseitiger Beziehungen, die sich zwischen uns knüpfen und allen Dingen, die zu uns „gehören". Die räumliche Umwelt ist eine Spiegelung unserer Innenwelt, sie sagt aus über unsere Grundstimmungen, über das Bedürfnis nach Weite und Atemfreiheit oder sie kündet die Liebhaberei für das enge Gehäuse, das Abgeschlossene von Haus und Höhle. Die Einsiedlernatur wählt sich eine andere Behausung als die „öffentliche" Persönlichkeit, deren Haus für viele „offen" sein muß. Aber andererseits wirkt die Äußerlichkeit des Raumes wie die des unserem Körper näheren Beiwerkes und der Tracht zurück auf unsere Innerlichkeit. Man wird zum Teile so, wie man „haust". Raumgefühle als Erwecker bestimmter Stimmungen gemütlicher, unbehaglicher, erhebender, niederdrückender Natur gehören zu den stärksten von „toten" Dingen überhaupt ausgehenden Einwirkungen auf uns. Die Architektonik der Kirche ist einerseits der Ausdruck unserer religiösen Gesinnungen und Gefühle, sie will aber andererseits religiösen Eindruck machen, dem Menschen soll in ihren Räumen fromm zumute werden, er soll „gestimmt" werden durch Formen, die ihre Herkunft selbst wieder diesen Stimmungen verdanken.

Die Porträts mit geschlossenen Hintergründen in der italienischen Renaissance wollen freilich weniger eine psychologische Beziehung zwischen dem Innenraum und dem Menschen anschaulich werden lassen, als rein malerische Werte gewinnen. Die architektonische Nische oder die Pfeilerwand, die beliebtesten Formen des räumlichen

Hintergrundes, geben den Figuren Halt, decken den Rücken, sie bringen durch das Gefüge ihrer Senkrechten und Wagerechten ein festes lineares Gerüst und einen Reichtum gegensätzlicher Richtungen in das Bild, der die formale Wirkung der Gestalt modifiziert, begleitet und betont. Dazu kommt noch ein koloristischer Vorzug: die Kühle der Steinfarbe gibt eine gute Folie für die Wärme menschlicher Koloristik, und die Nischenform ermöglicht und erleichtert die Sammlung des Lichteinfalles auf die sprechenden Teile des Körpers, also auf seine Ausdrucksträger: Kopf und Hände.

Das Hintergrundmotiv der Nische, die sich wie ein Rahmen um die menschliche Gestalt legt, sie nach außen ab-, in sich zusammenschließend, erfuhr seine vollkommenste Ausbildung in der holländischen Malerei. Aus der Nische, einer als architektonisches Gebilde dem Holländer fernstehenden Form, wird das Fenster, dessen Teilungen sich noch enger und von allen Seiten um die Figur legen. Der Blick wird durch diesen Rahmen im Rahmen wie in einen Trichter in das Bild hineingezogen, zentripetal dem Mittelpunkte, der Gestalt, zu. Gerard Dou liebte dieses Porträtarrangement, und auf seinen zahlreichen Selbstbildnissen — aber nicht nur auf diesen — hat er den einen formalen Gedanken immer wieder abgewandelt. So stellt er sich auf dem Bilde der Uffizien im Fenster sitzend dar, die rechte Hand auf einem Totenschädel, die linke in rednerischer Geste leicht gehoben: sic transit gloria mundi! In Paris (auf dem Exemplar des Louvre), gibt Dou sich als Maler mit Pinsel und Palette, wieder an die Brüstung eines Fensters mit halbrundem oberen Abschluß gelehnt. Diesmal steht eine Chiantiflasche im Vordergrunde. Das Petersburger Selbstporträt zeigt ihn selbstgefällig lächelnd in einem Fenster stehend und Geige spielend. Die Noten und das Bandelier des Degens liegen auf dem Fensterbrett. Beide Male schmücken Reliefs mit mythologischen Kinderszenen die Fenstersockel. Leicht variiert ist das gleiche Thema auf einem in München befindlichen Bilde, wo statt des Fensters eine Art offene Halle, auf Säulen ruhend und mit Ausblick auf die Stadt den Rahmen hergibt für den stehenden, als behäbigen gutsituierten Bürgersmann sich gebenden Künstler.

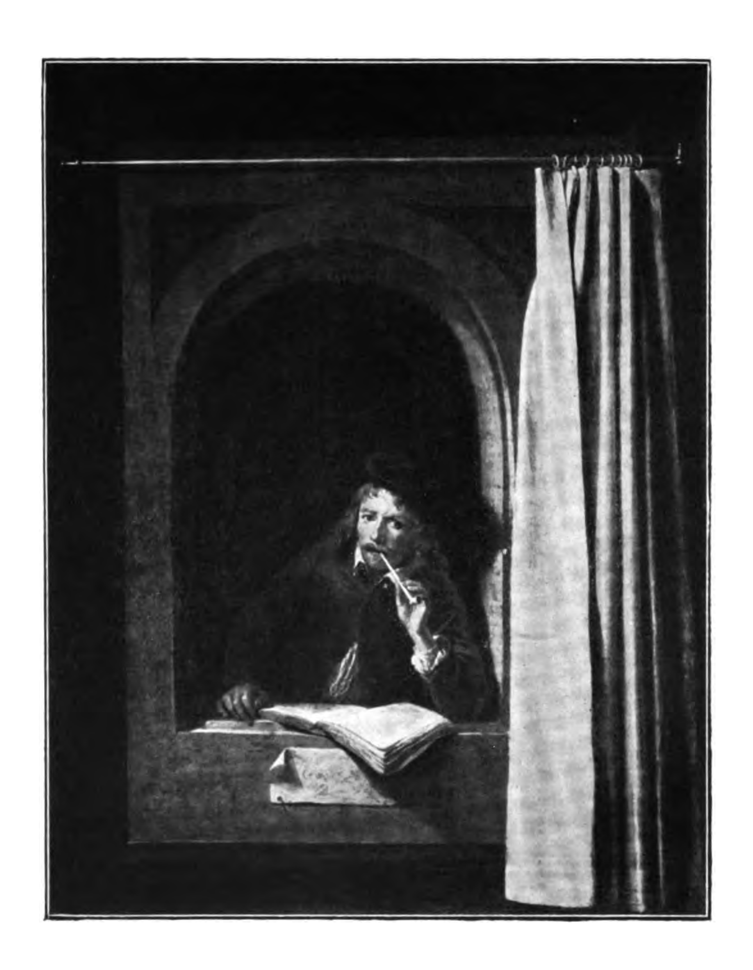
Außerhalb Hollands begegnet uns das Motiv des Rahmens im Rahmen — und zwar als eine ovale steinere Einfassung — auf Porträts von Rubens in Dresden und Brüssel und auf einem früher im Louvre

befindlichen Selbstbildnis Murillos. Schließlich: Dou kombiniert das Fenstermotiv mit einem anderen in Holland beliebten und ähnliche Wirkungen garantierenden, dem des Vorhanges. Die Vorhänge, Draperien, die von oben oder von der Seite in die Bilder hineinhängen, haben einmal den Zweck, das Dargestellte in den Mittelgrund zurück- und zusammenzudrängen, wirken also als „Repoussoir", andererseits bringen sie ein Moment der Illusionierung und Momentanisierung mit sich. Es ist, als ob der Vorhang eben hochgezogen ist, uns einen kurzen Blick auf eine Szene des Lebens zu gestatten. Wir haben das Gefühl einem zufällig so Erscheinenden, nicht einem künstlich Geordneten gegenüber zu stehen. Dazu kommt endlich: In den Vorhängen ließen sich koloristische Kontraste ausspielen und Ruhepunkte für das Auge schaffen. Das Amsterdamer Selbstbildnis zeigt Dou in seinem Fenster vor einem Buche und die holländische Tonpfeife rauchend. Vor dem Fenster hängt aber ein nach rechts zurückgezogener strahlend hellblauer Vorhang, wie er zum Schutze der Gemälde verwendet wurde und wird. (Abb. 18) Auch Rembrandt kennt — auf dem Casseler Bilde der sogenannten Holzhackerfamilie — dieses Vorhangmotiv; und Steens Draperien auf oder richtiger vor Szenen, mit denen sie sachlich absolut keinen Zusammenhang haben, z. B. auf der Wirtshausszene der Sammlung Arenberg in Brüssel, sind bekannt.

Von einer Darstellung wohnlicher Innenräume auf italienischen Porträts läßt sich kaum reden. Das mangelnde Gefühl des Südländers für die Behaglichkeit des Hauses, das an der Ungemütlichkeit des romanischen Hauses überhaupt schuld ist, konnte auch keine Raumdarstellung stimmungsvoller Natur auf Bildnissen sich entwickeln lassen.

Die Stubenstimmung, wie sie als ganz vereinzelte Erscheinung „ultra montes" Carpaccio in der Schlafkammer der heiligen Ursula und dem Studierzimmer des heiligen Hieronymus so liebenswürdig empfunden und anheimelnd ausgedrückt hatte, — fand ihre Ausbildung allein in den germanischen Ländern des häuslichen Lebens, in den Niederlanden und in Deutschland. Und gerade der „Hieronymus im Gehäus" wurde im Norden ein überaus beliebtes Thema, stimmt es doch die innerliche Tätigkeit des Geistesarbeiters mit dem stillen Raum- und Lichtleben eines „Interieurs", Gestalt und Ausdruck, Gegenstand und Darstellungsform rein zusammen.

Die Darstellung von Innenräumen birgt nun aber, von ihrem



Gerard Dou: Selbstbildnis

(Amsterdam, Rijksmuseum)

18



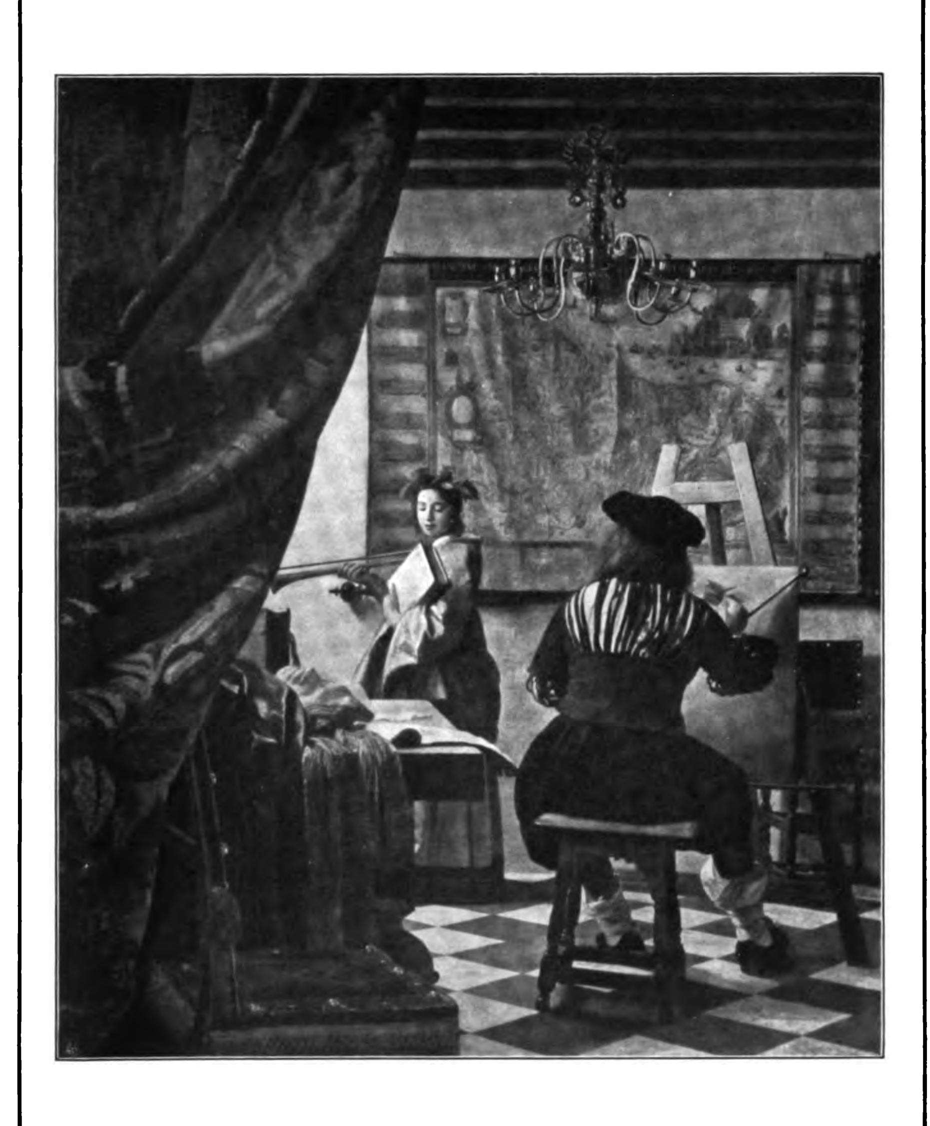
Reichtum an Beziehungsinhalten abgesehen, rein malerische Werte, die für die Entwickelung der neueren Malerei überhaupt von Bedeutung wurden. Im Interieur lassen sich die Licht-, Luft- und Farbenverhältnisse eher studieren als in der Landschaft, da sie hier weniger verwickelt liegen; so bildete sich das Sehen des modernen Künstlers an der Beobachtung und Wiedergabe der feinen malerischen Qualitäten des Innenraumes. Mit dieser Bedeutsamkeit des Raumthemas bestimmte sich für den Porträtisten das malerische Problem des räumlichen Hintergrundes dahin: ein sachliches wie formales Gleichgewicht herzustellen zwischen Raumporträt und Menschenporträt, sich gleich weit entfernt zu halten von den Polen einer charakterlosen Hintergrundsräumlichkeit und dem einer Raumgestaltung, die als Selbstzweck auftritt.

Die tatsächliche Entwickelung der Innenraumdarstellung im Bildnis führte zur Emanzipation des Raumporträts von dem des Menschen in ihm. Schon in den Interieurbildnissen der Biedermeierzeit ist diese Bewegung zu spüren. Zwar haben wir in den Bildern Kerstings und Friedrichs noch die Darstellung menschlicher Individualitäten und der Art ihres Lebens, aber die gesamte Umwelt, die rein sachlich betrachtet, von der durchgehenden das Leben gestaltenden, d. h. ihm Stil gebenden Gesinnung der Zeit zeugt, gewinnt doch schon mehr Bedeutung, als ihr der Porträtist als Menschenmaler zugestehen darf; die Kleinheit der Figuren im Raume, und infolgedessen das Zurücktreten der Wirkung des Kopfes zeigt das Drängen des Innenraumes über seine Bedeutung als Folie und als stimmungs- und beziehungsvolle Umwelt hinaus als an sich bedeutungsvoll und wie ein dem Menschen gleichwertiger Bildgehalt empfunden zu werden. Diese Tendenz zieht vorläufig noch nicht das völlige Verschwinden der menschlichen Figur aus dem Bildraume nach sich, die Gestalt wird aber, wie der Mensch in der Landschaft zur Staffage, — so hier allmählich ein Glied des Gesamtstillebens und vom Maler nicht mit mehr oder weniger Interesse bedacht als irgend ein Schrank: der Mensch möbliert das Interieur.

Um dem Menschen möglichst viel an Eindruckskraft zu entziehen, gibt man ihn gern von seiner unbeseeltesten Seite: von hinten. Höchstens in der fragmentarischen Ansicht des verlorenen Profiles oder in der Abschwächung des Spiegelbildes wird das Gesicht der Person zugelassen

Solche Interieurporträts mit menschlichen Rückfiguren sind von Vermeer van Delft (Abb. 19) an über Kerstings, Friedrichs, Trübners Bilder bis zu Hammershoy, Hübner und v. König gemalt worden.

Bis zum völligen und im Sinne dieser Entwickelung konsequenten Herausdrängen des Menschen aus dem Raume ist es von hier aus nur noch ein Schritt: Menzel malt in unübertrefflicher malerischer Vollendung sein Balkonzimmer — aber ohne sein Selbstporträt in ihm — selbst der Spiegel zeigt nur Dinge, keine Menschen, — und damit das reine Porträt des Innenraumes.



Jan Vermeer: Der Künstler in seinem Atelier

(Wien, Galerie Czernin) (Phot. Hanfstaengl)

V

Die Probleme der Gruppe

Die Kunst der malerischen Gruppe ist, auf ihre formale Aufgabe hin betrachtet, eine Kunst der Zusammenordnung, nach ihrer psychologischen Bedeutung ein Problem der Beziehungsdarstellung. Wo von Beziehungen gedanklicher Art in der bildenden Kunst überhaupt die Rede sein darf, handelt es sich nur um solche, die aus Verflochtenheiten anschaulicher Elemente erwachsen. Auch der künstlerische Begriff der Gruppe ruht in erster Linie auf ihrem Anschauungscharakter. Was sich für die Anschauung zur Einheit zusammenschließt, ist als Gruppe anzusprechen. Die Bildeinheit gibt die Möglichkeit her zur Darstellung einer Sacheinheit. Das Problem der Beziehungswiedergabe in der Gruppe kompliziert sich nun aber dadurch, daß nicht, wie bei Tracht, Beiwerk, Hintergrund von Natur aus sachlich ungleichwertige Inhalte: hier Dinge, dort Menschen, aufeinander bezogen werden, sondern der Mensch soll mit seinesgleichen, dem Menschen, formal wie psychologisch verknüpft werden. Bei den ersterwähnten Gebieten beziehungsreicher Darstellung ergab sich also eine sozusagen natürliche Rangordnung der Inhalte von selbst, und diese fiel zusammen mit der künstlerisch notwendigen, nämlich der Unterordnung aller „nature morte“ unter die Lebendigkeit des Menschen. Die Gruppe dagegen stellt Regieaufgaben, sie fordert nicht nur das Subordiniertbleiben der Inhalte zweiten Grades, vielmehr das Zusammen- und Unterordnen von Natur gleichwertiger Elemente unter ein höheres, anschauliches und aus diesem offensichtlich werdendes vorstellungsmäßiges Prinzip.

Das Gruppenbild, das alle Formen der Gruppierung vom Doppel- über das Kollektiv- bis zum Massenbild umfaßt, gibt den Menschen im Verkehr mit „Mitmenschen“; aktiv oder passiv an Lebenszusammenhängen zwischen ihm und anderen teilhabend, während das Einzelbild ihn isoliert, auf sich angewiesen oder in Beziehung zu einer nubelebten Umwelt darstellt.

So spiegeln sich in den Gruppenbildern, nicht bloß in den Gruppenbildnissen, Temperament und Formen der gesellschaftlichen Sitten.

Werden diese ungebunden, so zeigt sich als künstlerisches Echo auch ein Freierwerden in der Gruppenbildung.

Als die primitivste Verkehrsform der Bildgestalten untereinander ist das bloße Zusammensein in einem Raume aufzufassen, oder das Versammeltsein zu einem gemeinsamen Zweck. Ein Raum oder eine Tendenz schließt die Menschen zur Einheit zusammen, ohne daß zwischen ihnen das Spiel aktiver und passiver Gefühle schon ausgelöst wäre. Die Richtungen des Willens schneiden sich gleichsam in einem außerhalb des Bildes gerichteten Punkte, in der gemeinschaftlichen Absicht, aber sie kreuzen sich nicht zwischen den Wollenden im Bildraum. So stehen auf den frühen religiösen Gruppenbildern in Italien wie in den Niederlanden die Heiligen, ein jeder für sich und mit sich beschäftigt da, der eine liest, der andere blickt, nur das eine bindende und gemeinschaftliche Gefühl der gläubigen Verehrung der göttlichen Persönlichkeiten in ihrer Mitte, und der gemeinsame Zweck des Sichzusammenfindens, Anbetung und Huldigung verknüpft sie.

Als ein späterer Erwerb, der wohl in Italien auf den Einfluß des Volkstemperamentes, für das es kein „Stillgestanden" nebeneinander gibt, zurückzuführen ist, treten dann „dramatische" Wechselbeziehungen zwischen den Personen ein, die „santa Conversazione" bildet sich aus mit ihren immer reicher werdenden Beziehungsinhalten mannigfachster psychischer Art. Die unvergleichliche Kunst des klassischen italienischen Gruppenbildes religiösen Charakters beruhte in der Konkordanz zwischen Form und Inhalt, darin, daß alles Unanschauliche mit solch überlegener Selbstverständlichkeit in Anschaulichkeiten umgesetzt wurde.

Eine ähnliche Entwickelung zeigt sich auch in plastischen Gruppen. Man denke an den Familienverkehr der Figuren auf attischen Grabreliefs, der seine eigentümliche, schlichtgebundene und verhalten herzliche Färbung einmal durch den Gefühlston der Szenen, die hin und her gehenden temperierten Stimmungen erhält, andererseits durch die künstlerischen Schranken, die ihm das Material und die ästhetischen Bedingungen des Reliefs auferlegen. Und auch hier scheinen die beiden, von den Erfahrungen der Wirklichkeit aus betrachtet, heterogenen Welten der Gefühlserlebnisse und ihrer Erscheinung in der steinernen Fläche in wunderbarem Einklang zu stehen, in ihrer Gebundenheit aufeinander hinzuweisen; diese Stimmungen fordern diese

Darstellung, und diese Grenzen in Material und Technik lassen nur diese Inhalte zu.

Mit dem Erwachen des Gefühls für den Verkehr der Heiligen miteinander im Bilde läßt sich die Entwickelung dramatischer oder novellistischer Beziehungen zwischen den heiligen Statuen an den Kirchenportalen vergleichen. Auch hier verlangt der frei werdende Geschmack am Leben, fordern gesellschaftliche Vorstellungen eine Aufhebung der Isoliertheit, des einsiedlerhaften Daseins der Einzelgestalten. Und die Anbahnung von seelischen Beziehungen zwischen ihnen wird wichtig für die Fähigkeit der Darstellung lebendigen Ausdrucks und natürlicher Ausdrucksbewegungen in der Plastik überhaupt. Viollet-le-Duc hat auf den Disput der heiligen Männer an den Portalen der Abteikirche zu Vezelay (um 1100) hingewiesen, und die reizenden Gestalten der miteinander plaudernden Modesta und des ihr benachbarten Bischofs an der Kathedrale zu Chartres sind bekannt.[1])

Wie es der Sinn des „Umganges" im Leben ist, die Menschen aus ihrer Vereinzelung zu befreien, sie zusammenzuschließen zu einem Miteinander-Da-sein, zu gemeinsamen Interessen, Aktionen, Stimmungen, so erschöpft sich der Beziehungsreichtum in der bildenden Kunst, mag er aus anschaulichen Verknüpfungen in der Fläche oder im Raume ablesbar sein, nicht in der Tatsache, daß mehrere Inhalte aufeinander bezogen sind, sondern sein Wirkungsziel liegt in der Einheit, die aus solchen Mannigfaltigkeiten erwächst. Die Gesamtwirkung eines Komplexes von Elementen unterscheidet sich ja von der eines Konglomerates aus den gleichen Elementen dadurch, daß sie das Produkt aller Einzelwirkungen, nicht bloß ihre Summe ist.

Das psychologische Problem der Gruppe lösen, heißt daher, die Frage nach den Bedingungen einer ästhetischen „Einheit in der Mannigfaltigkeit" beantworten. Diese Bedingungen können nirgend anders zu suchen sein als in unserem Bewußtsein. Dessen Konstitution gibt den Charakter und die Grenzen einer Einheitswirkung auch in der bildenden Kunst an.

1. Das psychologische Problem

Das altberühmte ästhetische Prinzip der „Einheit in der Mannigfaltigkeit" findet seine psychologische Rechtfertigung in der Tatsache der „Enge des Bewußtseins". Unser Bewußtsein ist unfähig, eine

größere Zahl unterscheidbarer Inhalte gleichzeitig aufzunehmen, — oder, von den Dingen aus betrachtet: wo eine Mannigfaltigkeit von Elementen gleichzeitig an das Bewußtsein die Forderung stellt, beachtet zu werden, bevorzugt dieses entweder die einen auf Kosten der anderen, oder alle müssen sich mit einem relativ geringen Anteil begnügen. Nun ist die Begrenztheit der „Fassungskraft" des Bewußtseins nicht dahin aufzufassen, daß sich die Aufnahme der Inhalte nach dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes richtet. Dem widerspricht schon die bekannte Erfahrung des Wachsens unserer psychischen wie physischen Leistungsfähigkeit mit den an sie gestellten Anforderungen, ferner die mannigfachen subjektiven Abstufungen, die auf den Einfluß des Alters, des Geschlechtes und vor allem der Übung zurückzuführen sind.

Unter der Fülle des Reizmateriales, das dem Bewußtsein vom Leben zur „Apperzeption" angeboten wird, muß dieses in Rücksicht auf seine Enge gleichsam eine Auswahl treffen. Und zwar ist für das Beachtetwerden ausschlaggebend die Qualität und die Zusammenordnung der Reize, das Was und das Wie des Dargebotenen. Den Vorzug vor anderen haben erstens die intensiven Erregungen: Farben, Helligkeiten, Massen, Bewegungen werden eher aufgefaßt als das Farblose, als mittlere Helligkeiten, das Dünne und das Unbewegte, und in jeder Kategorie machen sich wiederum die stärkeren Grade vor den schwächeren bemerkbar, also die gesättigteren Farben vor den weniger gesättigten usw. Zweitens: Der Gefühlswert der Eindrücke spielt eine Rolle für ihr Eintreten in die Enge des Bewußtseins. Das Angenehme, Lustvollbetonte steht im Vordergrunde des „Interesses". Der Urtrieb zur Lust führt das Auge und die Aufmerksamkeit. Auch auf den Wert des Interessierenden für Auffassen und Behaltenwerden ist hier hinzuweisen. Drittens: Bekannte Reize drängen sich vor, weil das Bewußtwerden von Reizen durch Wiederholung erleichtert wird und gleichzeitig erlebte psychische Vorgänge die Tendenz haben, sich gegenseitig hervorzurufen. Doch ist die Geltung des Bekannten keine uneingeschränkte. Beim sogenannten unwillkürlichen Aufmerken erzwingen sich gerade die unbekannten, die neuen und ungewohnten Reize in erster Linie Beachtung. Die Wirkung des Kunstwerkes ist unter diesem Gesichtspunkte aufzufassen als die Resultante aus den Komponenten der Freude am Wiederfinden bekannter und der Freude

am Entdecken unbekannter Erregungen. Viertens: Das Bewußtwerden seelischer Gebilde wird gefördert durch das Vorhandensein von ihnen ähnlichen Vorstellungen im Bewußtsein. Man findet das, was man sucht, und bis zu einem gewissen Grade faßt man nur das wirklich auf, was man in ähnlicher, wenn auch vielleicht sehr abgeschwächter Weise selbst schon empfunden hat. Die Subjektivität des „Geschmackes" in künstlerischen Dingen beruht teilweise hierauf, und wenn man diese meint, aber freilich nur insoweit läßt sich über den Geschmack „nicht streiten". Die einzelnen Faktoren wirken aber nicht nur nebeneinander, sondern mit- und durcheinander, die Art ihrer Relationen modifiziert die Natur des Eindrucks, den sie von sich ausmachen; sie stehen zu einander in dem Verhältnis gegenseitiger Hemmung oder Unterstützung. Und das führt uns einen Schritt weiter. War die Konstatierung der „Enge des Bewußtseins" die einer vorwiegend negativen Wirkung unserer Aufnahmefähigkeit, dessen, was das Bewußtsein nicht kann, so wird sie ergänzt durch eine positive, untrennbar mit der ersten verbundene Leistung des Bewußtseins.

Es ist nämlich nicht nur eng, sondern es ist auch „monarchisch" eingerichtet, d. h. unter den miteinander um das Aufgefaßtwerden konkurrierenden Faktoren steht einer, oder eine Gruppe im Mittelpunkte; ihr wendet sich zuerst die Aufmerksamkeit zu, wie die populäre Sprechweise sich ausdrückt. Je intensiver die Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand „gerichtet" ist, um so deutlicher wird auch die ergänzende Seite des seelischen Prozesses sich fühlbar machen, also das nicht Beobachtete in den Hintergrund treten. Es ist daher richtig zu sagen, daß höchste Konzentration notwendig mit höchster Zerstreutheit verbunden ist und umgekehrt; die psychologischen Eigentümlichkeiten des Gelehrten werden so verständlich.[2])

Das Verhältnis zwischen beachteten und nicht oder weniger intensiv beachteten Inhalten innerhalb des Umfanges unseres Bewußtseins hat Wundt mit der Natur unserer Gesichtswahrnehmungen verglichen. Wie wir innerhalb unseres Sehfeldes unterscheiden zwischen dem direkt Gesehenen, d. h. dem sich gerade auf der Stelle des deutlichsten Sehens abbildenden Objekte und dem indirekt Gesehenen, d. h. allem mit den seitlichen Partien der Netzhaut Gesehenen, so reden wir innerhalb der Enge des Bewußtseins von Inhalten, die den gegenseitigen Blickpunkt und solchen, die das weitere geistige Blickfeld

einnehmen. Die ersten werden voll erfaßt, die letzten weniger bestimmt. Diese aufklärende Parallele zwischen den Eigentümlichkeiten des geistigen und des körperlichen Sehens läßt sich noch weiter führen. Den absoluten Mangel des Gesichtsbildes, der auf der geringen Anzahl direkt gesehener Elemente zu der Masse indirekt gesehener beruht, vermögen wir mit Hilfe der Beweglichkeit des Auges, und zwar für unsere praktischen Zwecke völlig ausreichend, zu kompensieren. In ähnlicher Weise gleichen wir das Manko eines beschränkten Bewußtseinsumfanges durch die Beweglichkeit unseres Geistes aus, die es uns ermöglicht, unsere Aufmerksamkeit bald diesem, bald jenem Elemente innerhalb des geistigen Blickfeldes zuzuwenden, außerordentlich rasch hintereinander eine Fülle mannigfacher Reize in den Bezirk des intensivsten Auffassens zu rücken.[8])

Ist der Erwerb unserer Bewußtseinsinhalte also gebunden an die Organisation des Bewußtseins, und zwar einmal an seine Enge überhaupt, andererseits an seine monarchische Einrichtung, so gelingt die Wiederbelebung ehemals bewußt gewesener Inhalte, also die Erinnerung, auf dem gleichen Wege und innerhalb der gleichen Grenzen. Die Erinnerung vollzieht sich am leichtesten, wenn die auftauchenden Vorstellungen sich um ein gefühlsbetontes Element als Zentrum sammeln können. Zu Kernen der Erinnerung, zu Stützen, an denen sich unser Vorstellungsablauf rekonstruiert, werden vorzugsweise die Faktoren werden, die auch innerhalb des Ur-Erlebnisses die akzentuierten waren, so daß die Reproduktionen auf Grund ähnlicher Ausgangsglieder ausgelöst werden. Dadurch, daß eine Sache zur Hauptsache wird, schaffen sich Bewußtsein und Erinnerung aus der Mannigfaltigkeit andrängenden sensorischen und reproduktiven Materiales Einheiten; sie wählen aus, sie gruppieren, um „erfassen" zu können.

Für den Künstler ergibt sich aus diesen psychologischen Tatsachen die ganz allgemeine Forderung: durch Betonung eines Zuges oder einer Elementengruppe sich innerhalb des Kunstwerkes einen Schwerpunkt zu schaffen, aus der Vielheit der interessierenden Momente die wichtigsten gewissermaßen für das Hauptinteresse von vornherein zu belegen. Dieser Mittelpunkt der beabsichtigten Wirkung wird logisch wie lokal in der Bildmitte liegen. Einmal des Auges wegen, weil wir gewohnt sind, die Bildmitte in das Blickzentrum zu bringen, also in die Zone des deutlichsten Sehens. Dort Nebensächlich-

keiten in aller Schärfe — und im indirekten Sehen Hauptsachen zu erblicken, würde zu einer ästhetischen Diskrepanz beim ersten Eindruck führen, die also schwerlich durch Blickwanderung sich kompensieren ließe. Logischerweise erwarten wir ferner das Wichtigste im Bildmittelpunkte vorzufinden, weil uns die räumliche Mitte zugleich bedeutet, daß ihr Inhalt deshalb im „Mittelpunkt" des Interesses steht, weil er der Ausgangspunkt ursächlicher Beziehungen zwischen sich und den mehr oder weniger peripherischen Elementen ist.

Die künstlerische Tätigkeit berührt sich insofern mit der des Lernens, als es beide Male darauf ankommt, ein großes Material so zu ordnen, daß Gruppen mit erhöhter Reproduktionstendenz entstehen, um die sich die übrigen Elemente scharen. Der Künstler sucht die Inhalte zu Eindruckspunkten zu machen, von denen er will, daß sie im Gedächtnis des Betrachters haften bleiben und die Kerne hergeben für die Reproduktion der übrigen Elemente. Der Lernende schafft sich Erinnerungsstützen durch Heraushebungen logischer oder formaler Art, durch Schaffung eines Systems von „Merkmalen", mit deren Hilfe sich die Gesamtheit der Inhalte „merken" läßt. Und zwar beruhen die Lerntypen, die typischen Methoden des Merkens auf fundamentalen Unterschieden in der individuellen Aufmerksamkeit. Der vorwiegend optisch interessierte Mensch „behält" auch mit Hilfe eines visuellen Merksystems. Das Verfahren des künstlerisch Schaffenden, wie das des Lernenden ist also ein auswählendes, ökonomisches in Hinsicht auf die Ökonomie des Auffassens und Behaltens.[4])

Wir sahen, das Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit ist begründet in psychologischen Tatsachen: in der Enge und in der monarchischen Einrichtung des Bewußtseins. Es gilt nun den Charakter und die Wirkung des Prinzipes noch näher zu bestimmen.

Zwei Prinzipien stecken im Grunde in ihm, denn das Prinzip der einheitlichen Mannigfaltigkeit schließt zugleich in sich das der „Differenzierung eines Gemeinsamen". Das besagt: nur die Einheit ist ästhetisch wirkungsvoll, die innerhalb des Ganzen eine Differenzierung des Gemeinsamen in sich selbst aufweist. Wenn also die Einheit in der Mannigfaltigkeit auf einem Gruppenbilde darin besteht, daß ein gemeinsamer Zweck, eine gemeinsame Stimmung die verschiedenen Persönlichkeiten zusammenschließt, so ist es eine Bedingung der vollen ästhetischen Wirkung, daß nicht nur diese Einheit, also die eine Seite

des Prinzips, sondern auch die andere, die Mannigfaltigkeit, anschaulich und vorstellbar gemacht wird. Die Mannigfaltigkeit kann aber, soll ihr Zusammengehen zur Einheit gewährleistet sein, nur in einer Differenzierung des Gemeinsamen, in unserem Beispiel demnach in der individuellen Abstufung der allgemeinen Empfindung, bestehen. Die Spiegelung eines Gedankens, Interesses usw. in einer Vielheit von Persönlichkeiten kann auch Schattierungen im Sinne von oppositionellen Empfindungen, Gegensätzlichkeiten in sich schließen. Zustimmung wie Ablehnung besitzen gleichen Einheitswert, sobald sie sich auf das gleiche Objekt beziehen. Eine derartige Differenzierung des Gemeinsamen ist erforderlich, will man nicht den ästhetischen Gesamteindruck durch bloßes Weglassen, also Beschränkung der Vielheit zugunsten ihrer Einheit, schwächen — oder durch Bestehenlassen einer Mannigfaltigkeit heterogener Elemente den Einheitsbezug unmöglich machen. Die Wirkung ist daher das Resultat eines Gleichgewichtes zwischen Auseinandergehen und Sichzusammenschließen ihrer Faktoren, sie ist durch eine Balance in dem Sinne bedingt, daß einerseits die Momente der Verschiedenheit relativ selbständige Bedeutung gewinnen dem Gemeinsamen gegenüber, andererseits aber sich durch ihre innere Verwandtschaft dem Moment der Einheitlichkeit unterordnen. Auf das Gruppenbild angewendet: Eine Mehrheit selbständiger Individualitäten ordnet sich beispielsweise einem höheren Zweck unter für die Zeit und den Geltungsbereich dieses Zweckes, ohne dadurch ihre menschliche Selbständigkeit aufzugeben.[5])

Ist durch diese Zweiheit von Forderungen das Wesen des Prinzipes gekennzeichnet, so wird seine Wirksamkeit abhängen von dem Grade ihrer Verwirklichung. Je größer die Selbständigkeit der Elemente ist, unbeschadet ihres Zusammenschließens zur Einheit, und je vollkommener andererseits ihre Subordination unter das Gemeinsame erscheint, um so wirkungsvoller wird die „einheitliche Mannigfaltigkeit" sein.

Innerhalb eines solchen Systems mannigfach abgestufter und miteinander kontrastierender Elemente kann nun aber, den natürlichen Forderungen der Organisation unseres Bewußtseins entsprechend, die Untergliederung nach dem Prinzip der monarchischen Unterordnung herrschen. Die vielfachen Faktoren ordnen sich also in diesem Falle nicht bloß sämtlich dem gemeinsamen durchgehenden Ganzen unter,

vielmehr innerhalb dieser großen Einheit bilden sich eine oder mehrere Gruppen von Untereinheiten, indem sich eine Anzahl von Elementen einem von ihnen subordiniert. Ein derartiges System von Ordnungen in der Ordnung würde in unserem Beispiele dadurch verwirklicht sein, daß sich die Vielheit der Personen gruppiert um einige Wortführer, oder, daß sie alle sich einem Sprecher unterordnen, der seinerseits wieder als Gestalt den übrigen gleichgestellt, dem gemeinsamen Zwecke, an dem er mitwirkt, aber untersteht.

Die Vorfrage nach dem allgemeinen psychologischen Problem, das in der künstlerischen Aufgabe des Gruppenbildnisses steckt, mußte beantwortet werden, ehe wir zur Betrachtung der eigentlich künstlerischen Aufgaben weiterschreiten können.

2. Die künstlerische Aufgabe

Jedes Gruppenbild birgt die Gefahr einer Spaltung des ästhetischen Interesses. Ihr ist in erster Linie vom Künstler zu begegnen. Die Zersplitterung des Anteils des Betrachters kann nur vermieden werden durch eine starke optische Bindung aller Elemente. Hier, vom Gruppenbilde, ist, wie nirgend sonstwo, zu fordern, daß die anschauliche Zusammengehörigkeit allen Wirkungsfaktoren nicht nur Motiv und Möglichkeit für das Auftreten der Beziehungsvorstellungen und -gefühle ist, sondern daß diese Zusammenhänge zwischen dem Anschaulichen und dem Unanschaulichen als notwendige erscheinen, von einer Notwendigkeit wie die zwischen Mittel und Zweck, Ursache und Wirkung. Das Eintreten aller und zwar gerade dieser Reproduktionen muß also durch die „direkten Faktoren" erzwungen werden.

Dieser Bedingung wird einzig genügt durch eine Komposition, deren Gerüst ein Reichtum über- und untergeordneter Verhältnisse ausmacht. Der Weg der Gruppenmalerei wird daher stets von der Koordination zur Subordination führen. Die rein anschauliche Seite eines so komponierten Gruppenbildes, seine Zusammensehbarkeit, beruht auf einer Abstufung aller Ausdruckswerte. Die Gesamterscheinung des Bildes bestimmt das Maß an Anteil von seiten des Betrachters und damit den Grad der Ausführung durch den Künstler für jeden Teil. Wie sich seelische Werte, z. B. eine Stimmung, differenzieren in der Individualisierung dieses Gefühls, so legen sich koloristische Werte auseinander in den Tonstufen einer Farbe.

Das Gruppenbild fordert infolgedessen eine andere technische Durcharbeitung als ein Einzelbild. Die notwendig grundverschiedene Akzentsetzung hier wie dort, läßt etwa den Grad der Durchbildung eines Kopfes, einer Hand, der im Einzelporträt völlig am Platze ist, in einem Gruppenbilde, dem der gleiche Kopf, dieselbe Hand angehören als künstlerisch unmöglich erscheinen. Vergleicht man die Skizzen Max Liebermanns zu seinem großen Professorenbilde (Hamburg, Kunsthalle) mit dem fertigen Gemälde, so fällt die Dämpfung der Ausdruckswerte, der Sprache von Kopf und Hand auf. Das Herübernehmen der Einzellebendigkeit aus den Vorstudien in den großen Zusammenhang des Bildes schien dem Maler dessen einheitliche Wirkung zu gefährden. Er verzichtete auf ein Mehr an seelischer und technischer Eindringlichkeit der Teile zugunsten der optischen und psychologischen Geschlossenheit des Ganzen.

Dem Differenzierungsbestreben des Malers kommt nun die Abgestuftheit der Inhalte unseres natürlichen Gesichtsbildes entgegen. Die Gefahr einer Kompilation mehrerer unter ganz verschiedenen optischen Bedingungen entstandenen Skizzen zu einer Gruppenbildung gegenüber der Darstellung einer einheitlichen Gefühlsimpression geht daraus hervor. Will der Maler, wie es Velasquez in glänzendster Weise in dem Meninas getan hat, den Erlebnissen des Auges nachgehen, so muß er auch die Raumausfüllung in seinem Bilde mit der des Gesichtsfeldes korrespondieren lassen. Um aber von einem Standpunkte aus mit einem einzigen ruhenden Blicke eine Gruppe aufzufassen, muß man Abstand von den Dingen nehmen. Erst die Distanz läßt Vieles in einem Gesichtsfelde Platz finden, aber nur auf Kosten der Deutlichkeit des Einzelnen. Die Gruppe verlangt daher als Fernbild dargestellt zu werden mit den notwendigen technischen Konsequenzen einer Ignorierung des Details und einer breiten summarischen Modellierung. Daß diese, rein anschaulichen Bedürfnissen entspringende Forderung nicht kollidiert mit der einer deutlichen Erkennbarkeit des individuellen Ausdrucks in den Köpfen, im Gegenteil durch Reduzierung des überhaupt anschaulichen auf die wesentlich sprechenden Züge ihr entgegenkommt, wurde schon bei der Betrachtung des Unterschiedes zwischen abbild- und bildmäßigen Porträts zu zeigen versucht.[6])

Wir gehen einen Schritt weiter. In den vorstehenden Betrachtungen wurde im allgemeinen von Gruppenbildern gesprochen, Gruppen-

bildnisse zogen wir nur beispielsweise heran. Das künstlerische Problem der Gruppierung kompliziert sich aber bedeutend, sobald es sich um eine Zusammenordnung von Porträts handelt. Stellt das Porträt doch von sich aus Forderungen, die keineswegs mit denen der Gruppe zusammengehen, im Gegenteil mehrfach kollidieren. Der Künstler gerät also im Gruppenbildnis in ein Dilemma; ob er es, und wenn dies der Fall ist, wie er es lösen wird, das sind Fragen, die sich erst beantworten lassen, wenn wir die Fülle der Probleme überblickt haben.

Dem Einzelporträt gegenüber bedeutet das Gruppenbildnis nicht nur eine Vervielfältigung der Aufgabe, sondern auch schon dadurch eine Erschwerung, daß es neue, über die Porträtfähigkeit hinausgehende Ansprüche an den Maler stellt, es fordert das „baumeisterliche" Talent als Mehrheit von Porträts in einem Bildraume, es verlangt aber, daß diese Fähigkeit die erste nicht etwa ablöst, sondern sich ihr verbindet, weil es eine Mehrheit von Porträts darstellt. Im Begriff des Gruppenporträts liegt der Ton stets auf dem „Porträt", es darf daher, und das erhöht seine kompositionelle Schwierigkeit dem Historienbilde gegenüber, keine Statisten dulden, als Porträtaufgaben sind alle Dargestellten künstlerisch gleichberechtigt, können die gleichen Ansprüche an Beachtung und porträthafte Durcharbeitung stellen.

Hier berühren wir das Grundproblem aller Gruppenporträtmalerei: Der Kopf im Einzelporträt fordert alles Interesse für sich, in der Gruppe muß er sich mit einem Teil des allgemeinen, der Allgemeinheit geltenden Anteiles begnügen, dort in seiner Isoliertheit gab er das Maß der Ausführung an, hier, hineingestellt in ein Ordnungssystem vielfacher Elemente, kann ihm nur das Maß an Deutlichkeit zufallen, das sich mit seiner „Stellung" innerhalb des Bildganzen verträgt.

Wir betrachten das Dilemma in der Spezialisierung der Forderungen von den drei Standpunkten des Modelles, des Künstlers, und des Betrachters. Jeder der Teilnehmer an dem Gruppenporträtauftrag will gleich „ähnlich" und gleich deutlich dargestellt sein, die Modelle befürworten aus ihrer Gleichgestelltheit der Aufgabe gegenüber einzig das Koordinationsprinzip. Als Mensch will keiner der Beteiligten ein Stück seiner Selbständigkeit aufgeben, als Modell sich nicht mit einem mittleren oder geringen Grade malerischer Berücksichtigung zufrieden geben. Diese Wünsche sind durchaus menschlich berechtigt und nicht durch hochmütige Abweisung von vornherein aus der Welt zu schaffen,

sie stellen ja nur die äußere Widerspiegelung von inneren, in der Aufgabe begründeten Schwierigkeiten dar. Da der Auftrag eines Gruppenporträts in Holland lautete: eine Mehrheit sozial Gleichberechtigter und gleichviel zahlender Modelle zu malen, kam für den ausgesprochen kaufmännischen Sinn des Holländers auch dieser letzte Punkt in Betracht. Die Geschäftsmaxime: gleiche Preise zahlenden Kunden auch gleiche Ware zu liefern, wünschte man vom Porträtisten in der Hinsicht befolgt zu wissen, daß alle Köpfe gleichzahlender Korporationsmitglieder mit gleicher Porträtähnlichkeit und -deutlichkeit wiedergegeben wurden. Der Gleichheit der Anteilhonorare sollte durch Gleichheit des künstlerischen Anteils an den Modellen entsprochen werden.

Der Künstler andererseits ist darauf aus, vor allem die Geschlossenheit der Wirkung des Ganzen zu wahren, selbst auf Kosten der Porträtähnlichkeit irgend eines Kopfes, er muß auf Subordination dringen, die dramatische Gleichstellung in die malerische Unterordnung verwandeln. Die sozial gleichberechtigten Modelle sind für ihn künstlerisch ganz ungleichwertige Objekte, er muß Helden und Statisten fordern, und darf lauter Spieler erster Rollen auf einer Bühne nicht dulden.

Der Betrachter schließlich hat einmal das Bedürfnis nach Zusammensehbarkeit, also nach anschaulicher Einheit in der Mannigfaltigkeit von Porträts, andererseits verlangt er nach Zusammenfaßbarkeit, nach einer Vorstellungseinheit. Diese wird gewonnen durch Kausalitätsbeziehungen zwischen den einzelnen Gestalten, dadurch, daß alles Sein und Geschehen im Bilde anschaulich motiviert ist. Die Isoliertheit der Stimmung im Einzelporträt möchte der Betrachter aufgehoben sehen durch ein genremäßiges Aufeinanderbezogensein aller Figuren im Gruppenbildnis. Wenn das Einzelporträt nur die Gegenwart darstellt, will man in der Gruppe Vergangenheit und Zukunft mitsehen, das einfache „Sein" einer einzelnen Gestalt scheint keiner Erklärung zu bedürfen, wohl aber das „Zusammensein" einer Mehrheit von Personen.

Diesem Triebe zur Kausalität gaben die holländischen Maler teilweise dadurch nach, daß sie Figuren erfanden, die weiter keine Funktion im Bilde hatten, als die: „Ursache zu sein" oder Träger einer Ursache für das dargestellte Geschehen und Empfinden. So erklären

sich in der späteren holländischen Gruppenmalerei die Dienerfiguren, die z. B. einen Brief hereinbringen, die Gestalt des Bittstellers vor den Vorstehern einer Wohltätigkeitsanstalt usw.

Die Fülle der von den drei verschiedenen Gesichtspunkten aus an den Gruppenporträtisten gestellten Forderungen läßt sich in zwei Gruppen zusammenfassen. Es werden einerseits Momente einer äußeren, andererseits einer inneren Bildeinheit verlangt, wie wir mit Aufnahme der Rieglschen Terminologie sagen wollen.

Hat innerhalb eines Gruppenporträts die äußere Einheit das Übergewicht, so nähert es sich einer Mehrheit von Einzelporträts in einem gemeinsamen Bildrahmen, ist die innere Einheit dagegen stärker betont, so rückt das Porträt an die Grenze des Genrebildes.

Die äußere Einheit ist die der Porträtierten mit dem Beschauer, die innere eine solche der Dargestellten untereinander; der zusammenfassende Faktor liegt also dort außerhalb des Bildes, im Auge des Betrachters, hier im Bildraume in den Beziehungen zwischen den Personen, in ihrem gegenseitigen voneinander In-Anspruch-genommenwerden.

Die äußere Verbindung der Porträtfiguren mit dem Bildbetrachter wird durch die Blicke der Gestalten hergestellt; Riegl nennt diese Blickverbindung die eigentliche „raison d'être" der Porträtmalerei; sie wird empfunden als eine Unterordnung der porträtierten Individualitäten unter die des Betrachters, indem sie sich seines Daseins bewußt zeigen. Dieses betrachtende Subjekt kann nun seinerseits wieder ein einzelner Zuschauer sein, oder ein vielfacher, ein Kollektivbetrachter, d. h. eine Menge, eine Partei usw. Im ersten Falle müssen sich alle Blicke der Porträtfiguren auf das Augenpaar des Betrachtenden konzentrieren, die Blickrichtungen sich in ihm schneiden, im zweiten Falle fixiert die Porträtgruppe eine Beschauergruppe, die Blickrichtungen werden also entweder parallel nach vorne, oder strahlenförmig nach allen Seiten aus dem Bilde herauslaufen. Ein derartiges Verteilen der Fixierungsbahnen auf ein der Bildseite entsprechendes Fixationsfeld nimmt der porträtierten Gruppe die Starrheit des Ausdrucks, läßt ihr eine naturgemäße und deshalb natürlich wirkende individuelle Sehfreiheit. Man verliert das erkältende Bewußtsein, Leuten gegenüber zu stehen, die vom Maler gezwungen sind, ihm beständig in die Augen zu sehen.

Momente, die eine Mehrheit von Porträtfiguren zur inneren Einheit zusammenschließen, gibt es so zahlreiche, als gemeinsame Gefühle und Interessen zwischen Menschen vorhanden sein können. Die innere Einheit kann eine solche des Interesses oder der Handlung sein, sich im Anschaulichwerden einer gemeinsamen geistigen Tätigkeit erfassen lassen, oder ihre Wirkung kann verstärkt werden durch das Hin- und Hergehen handlungsmäßiger, also körperlicher Beziehungen zwischen den Figuren. Je mehr novellistischen Gehalt ein Gruppenbildnis in sich schließt, d. h. je reichere Beziehungen zwischen den Dargestellten walten, um so schwerer wird es, die äußere Bildeinheit mit dem Beschauer herzustellen. Wirkt doch in diesem Falle jedes vereinzelte Herausblicken eines der Beteiligten wie eine plötzliche Wendung des Schauspielers aus der Szene heraus an den Zuschauer.

In Holland, dem klassischen Lande der Gruppenporträtmalerei, wird zuerst die äußere, dann die innere Bildeinheit erobert. Wie beim Parademarsch das Gerichtetsein und die gemeinsame „Fixierung" des Vorgesetzten, der den Vorbeimarsch abnimmt, die innerlich unverbundenen Personen zur äußeren Einheit zusammenschließt, marschieren auf Jan van Scorels Gruppenporträts der Jerusalemfahrer (Utrecht) die Halbfiguren nebeneinander und aus dem Bilde herausblickend auf. Allmählich knüpfen sich dann seelische und körperliche Verbindungen zwischen den Figuren. Blicke und Gebärden weisen auf ein innerliches Zusammengehen, auf Gefühls- und Interessengemeinsamkeiten hin, ohne daß etwa die äußere Einheit mit dem Betrachter völlig aufgegeben wird.

Dieser kam ja auch der holländisch-demokratische Trieb zur Koordination, zum Selbständigbleiben der Einzelpersönlichkeit entgegen. Einmal die starke Subjektivität, andererseits die Neigung der Nation zur Handlungslosigkeit, zur Unbeweglichkeit und Passivität, etwa im Vergleich mit den Italienern, ließen sie an der äußeren Einheit festhalten. Der Sinn für die in dieser Form garantierte erhöhte Porträtfähigkeit der Gestalten spielte natürlich bei einem so porträthungrigen und deshalb an Porträtmalern reichen Volke auch mit.

Welchen Einheitscharakter ein Gruppenporträt nun auch tragen mag, — weder die äußere, noch die innere Einheit sagt etwas aus über das Wirken der rein künstlerischen Tendenzen zur Vereinheitlichung der Mannigfaltigkeiten von Elementen. Die künstlerische Bildeinheit,

die sich der Mittel von Raum, Licht, Luft und Farbe bedient, verlangt hier wie dort verwirklicht zu werden, da sich als Bilder beide Bildniskategorien an das Auge des Betrachters wenden.

Die Aufgabe des Gruppenporträtisten wird es sein, sich nicht für die eine oder die andere Seite der Einheitsmöglichkeit zu entscheiden, vielmehr die innere Einheit mit ihrer Bereicherung des Bildinhaltes durch ein System von Gegensätzen und Beziehungen als Voraussetzung darzustellen, auf der sich die äußere aufbaut. Diese wird bis zu einem gewissen Grade stets das Ziel bleiben, zu dem sich alle Wirkungen des Bildes aufgipfeln, weil sie eben infolge der Bedeutung des Blickes für die Darstellung individueller Seelenhaftigkeit den Porträtcharakter des Gruppenbildnisses mitbedingt.

Das Dilemma zwischen den Forderungen der Gruppe und denen des Porträts wird lösbar einzig in einer Subordinierung der inneren Einheit unter die äußere, oder, wie wir auch sagen können, in einer Entwickelung von der Porträtgruppe zum Gruppenporträt.

Die Erörterung des psychologischen Problemes und der künstlerischen Aufgabe einer Gruppierung von Porträtgestalten innerhalb eines Bildraumes nahm bisher keinerlei Rücksicht auf die mannigfachen Formen des Gruppenporträts, sondern galt diesem als Porträtaufgabe ganz allgemein. Weder das Gruppenporträt im engeren Verstande, das wir besser als Kollektivporträt bezeichnen wollen, noch seine Nachbarn rechts und links: Doppelporträt und Massenporträt kamen zu Worte. Die prinzipiellen Fragen sind zwar überall die gleichen, aber jede der drei wesentlichen Erscheinungsformen von Porträtaufträgen stellt von sich aus Spezialbedingungen an den Künstler, so daß sich ein unendlicher Reichtum an möglichen Lösungen des einen Grundproblems der Gruppe in der Kunst des Porträts ergibt.

3. Lösungen

Das Doppelporträt. Das Einzelporträt hat monologischen, das Doppelporträt dialogischen Charakter. Es stellt wechselseitige Beziehungen zwischen zwei Menschen dar. Im Leben nehmen wir das Bestehen solcher Beziehungen wahr — vom Wissen um sie abgesehen — aus „Anreden“ und „Zuhören“, aus Fragegebärde und Antwortgebärde und aus gegenseitigem Inkontaktstehen durch Blick und Hand. Die Malerei kann solche Verbindungen seelischer Art „anschaulich“ machen

nur dadurch, daß sie wirklich anzuschauen sind, also mit Hilfe der unmittelbar anschaulichen Beziehungen des Blickes, der Gebärde und Berührung — oder mittelbar durch „anschaulichen Beziehungszwang“ — also durch Zusammensehenmüssen infolge optischer Bindungen formaler und koloristischer Natur. Verbindende Linien, der Gang des Lichtes, die Zuteilung von komplementären Farben und Helligkeitskontrasten an beide Parteien sind solche rein künstlerischen Ausdrucksfaktoren für unanschauliche seelische Verwandtschaften.

Nun kommt die Aufgabe des Doppelporträts insofern den Bindungsbestrebungen des Künstlers entgegen, als zwei Personen für die Anschauung schon dadurch in einem losen, gleichsam natürlichen Zusammenhange stehen, daß sie eben zwei Menschen, nicht die Verzweifachung eines Individuums sind. Die sachliche Antithese in rein physiognomischer Hinsicht enthält einen stärkeren Antrieb zum Zusammensehen, als die Wiederholung desselben Gesichtes. Dieser mitgebrachte anschauliche Kontrast wird für den Porträtisten Anregung und Ausgangspunkt für ein Spiel malerischer Kontrastwirkungen, für einen zwischen den Personen statthabenden Linien- und Farbendialog, dessen Aufgabe es ist, gleich dem akustischen Dialoge im Drama, die beiden Seelenhaftigkeiten und das Zwischen den Seelen, den geistigen „l'air ambiant“ vor dem Betrachter lebendig werden zu lassen.

Da also der sachliche Vorwurf des Doppelbildes von vornherein einen Gegensatz mitbringt, ist die künstlerische Aufgabe nicht nur die: zu verknüpfen, sondern auch zu balancieren, die verschiedenen Werte in physiognomischer und psychologischer Hinsicht auszugleichen, ein optisches Gleichgewicht herzustellen innerhalb des Bildes. Das sachliche Überwiegen einer Partei, z. B. das des Erwachsenen dem Kinde gegenüber, muß malerisch kompensiert werden durch entsprechende Verteilung formaler Gewichte, Massen, Bewegungen, Farben, Helligkeiten, soll das Bild nicht für Auge und Vorstellung des Betrachters nach einer Seite „umkippen“.

Die primitivste Forderung der Auftraggeber wie der Betrachter an das Doppelporträt ist die Unzweideutigkeit des Zusammengehörens der Dargestellten; aber erst eine reife künstlerische Empfindung verlangt, daß die Beziehung zwischen den Porträtierten sich auch unzweideutig aus ihrem anschaulichen Aufeinanderangewiesensein, richtiger nur aus anschaulichen Quellen erschließen lasse. Seelische Verknüpfungen

zwischen den Parteien herzustellen, überläßt die unentwickelte Porträtmalerei dem Wissen des Beschauers; dieser denkt die Dargestellten zusammen, weil er von ihrem Zueinandergehören im Leben weiß. Die klassische Kunst setzt an Stelle der vom künstlerischen Eindruck völlig unabhängigen Erfahrungseinheit die nur aus ihm zu gewinnende Anschauungseinheit, das Auge übernimmt die Arbeit des Verstandes, aus dem Zusammensehen liest die Vorstellung das Zusammensein ab.

Der Reichtum möglicher Beziehungen zwischen zwei Menschen im Leben bestimmt auch die mannigfaltigen Arten ihrer Zusammengehörigkeit auf Doppelporträts. Die Fragestellung nach sachlichen Beziehungen zwischen den Porträtierten, läßt zwei große Gruppen unterscheiden: sachlich koordinierte und sachlich subordinierte Personen.[7])

Das quattrocentistische Einzelbildnis hatte sich an der Darstellung bedeutender nationaler Persönlichkeiten — eines Franz von Assisi, Dante, Petrarca usw. — der großen Toten und der berühmten Zeitgenossen — entwickelt. Auch im Doppelbildnis werden die namhaften Männer zusammengestellt. Man wollte die im politischen, gesellschaftlichen und geistigen Leben Zusammengehörigen auch Seite an Seite porträtiert sehen. So entstehen Kollegen- und Freundschaftsporträts. Raffaels „Navagero und Beazzano" (Palazzo Doria, Rom) ist vielleicht das bekannteste Doppelbildnis zweier in intellektueller und persönlicher Kameradschaft verbundener Männer, eines Dichters und eines Gelehrten. Raffael hat sich aber auch die malerische Betonung der feinen Antithesen physiognomischer und seelischer Art nicht entgehen lassen, die in diesen beiden Köpfen liegen: der schmale steht neben dem breiten, der bartlose neben dem vollbärtigen, und der Helligkeit auf dem rechten Kopfe antwortet das Helldunkel des linken. In diese Kategorie des Doppelbildnisses einander ebenbürtiger Berufs- und Standesgenossen gehören auch Lottos: „Agostino und Nicolò della Torre" (London, National Gallery) und Bordones vor einer Landschaft sitzende Schachspieler in Berlin. Wahrscheinlich sind auch Bellinis Doppelporträt zweier anonymer Venezianer, und Raffaels ebenfalls im Louvre befindliches Doppelbildnis Freundschaftsporträts. Holbeins großes Bildnis der beiden einander befreundeten „Gesandten" (London, National Gallery) ist ebenfalls hier anzuführen, obwohl die von dem attributiven Beiwerk gebildeten

Stilleben, die sich zwischen beiden Personen ausbreiten, das Interesse des Beschauers in bedenklichem Grade von den porträtierten Menschen ablenken. Aus der Fülle späterer Freundschafts-Doppelbildnisse nenne ich Philippe de Champaignes Architekten Mansard und Perrault (Paris, Louvre) und desselben Künstlers Doppelporträt des Jean Bapt. de Champaigne und des Nikolaes von Plettenburg (Rotterdam, Boymans Museum). Unter modernen Freundschaftsporträts sei hingewiesen auf Philipp Veits Doppelporträt Johann Veits und J. F. Overbecks (Mainz) und an Hans von Marées' Bildnis des Bildhauers Hildebrand und des Engländers Grant (Hildebrand, München) erinnert. Auf dem letztgenannten Bilde hat Marées durch formale Kontraste: Sitzen — Stehen, Profil — en face, die Gegensätze der Gesichtsbildung: Vollbart — Bartlosigkeit und der Charaktere wirksam unterstützt und sichtbar gemacht.

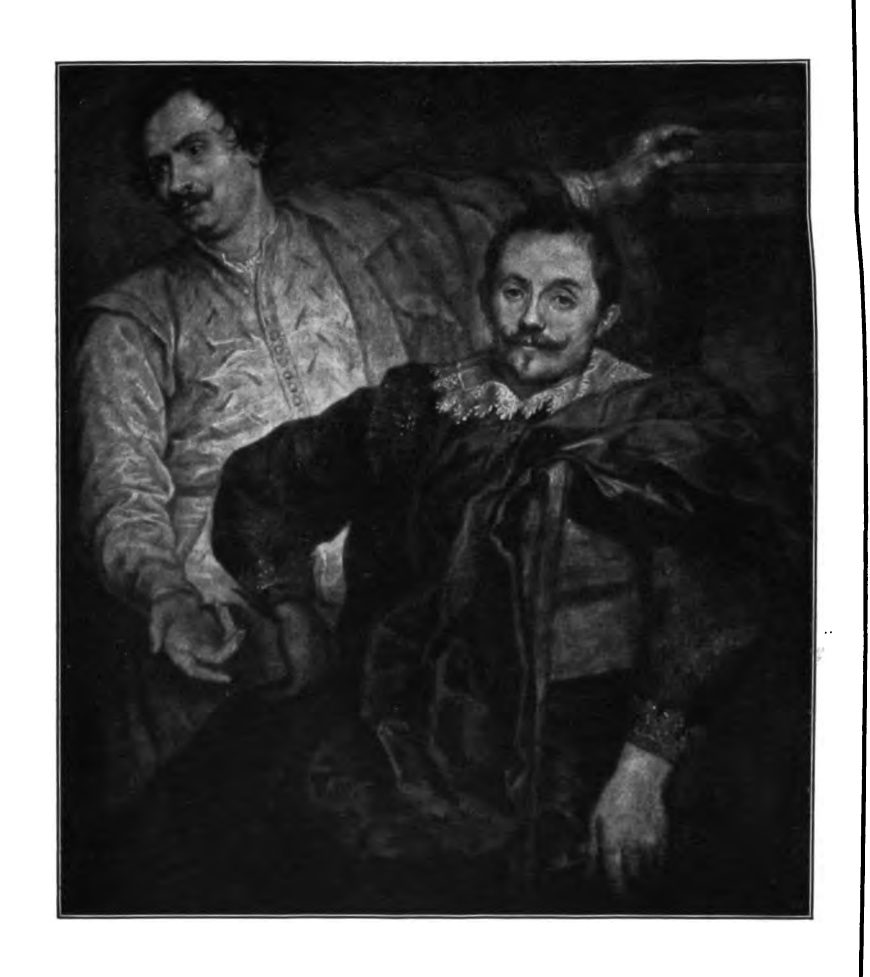
Eine Enklave im Reiche der Doppelporträts koordinierter Personen bilden die Doppelbildnisse von Künstlern mit ihren Freunden und Kollegen. So haben sich z. B. Schwind mit Cornelius, Boecklin mit Lenbach, und Marées (Abb. 20) mit demselben porträtiert.

Van Dycks schon einmal analysiertes Doppelbild der beiden Stuarts (Abhamhouse) und das andere beinahe noch elegantere der Brüder Lukas und Cornelis de Wael (Cassel) (Abb. 21) sind voll von malerischen Kontraeffekten und von scheinbar unabsichtlicher, aber in Wirklichkeit außerordentlich kunstreicher Zusammenfügung der Gestalten zueinander und im Rahmen. Das letzte der beiden Bilder hat wohl Reynolds Doppelporträt zweier Herren (London, National Gallery) stark beeinflußt. Hier blickt der eine auf ein Kunstblatt herab, der andere aus dem Bilde heraus, und neben der van Dyckschen Geschmeidigkeit der Linienführung, der Delikatesse der Gesinnung sind auch die Helligkeitsgegensätze und Akzente in ganz ähnlicher Weise gesetzt wie bei dem Vater der neueren englischen Porträtmalerei. Sehr viel männlicher und selbständig kräftiger malte der Schotte Raeburn die Brüder Ronald und Robert Ferguson of Raith. Er betonte durch Stellung, Tätigkeit und Lichtführung den älteren der beiden Jünglinge — er läßt ihn den Bogen spannen und hell beleuchtet im Vordergrunde stehen, — während er den jüngeren untätig und halb beleuchtet in den Hintergrund zurückschiebt. Man hat diese malerische Abstufung dahin verstanden, daß der Maler in diesem Bilde eine Ver-



Hans von Marées: Bildnisse von Marées und Lenbach | **20**

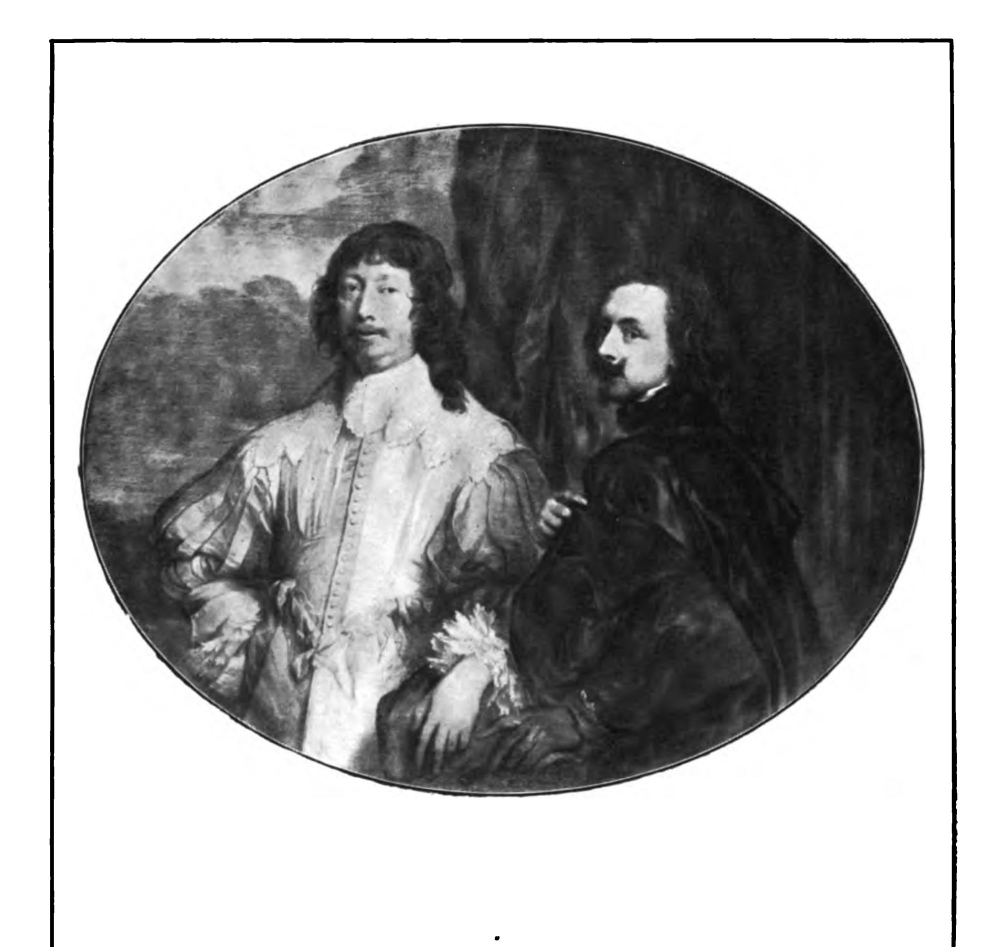
(Galerie Schleißheim) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)



Anthony van Dyck: Lucas und Conelis de Wael

(Cassel, Kgl. Gemäldegalerie) (Phot. Hanfstaengl)





Anthony van Dyck: Selbstbildnis mit Lord Bristol

(Madrid, Prado) (Phot. J. Laurent)

22

herrlichung des Erstgeburtsrechtes (!) geben wollte. Zu den Geschwisterbildnissen gehören auch die Porträts zweier Schwestern, von denen nur Gainsboroughs schönes Bild in Dulwich genannt sein mag.

Da der sachliche Sinn des Doppelbildnisses darin liegt, daß zwei Porträts gleichwertig nebeneinander gestellt werden, also in der Koordination, bringt die Darstellung einander subordinierter Personen leicht die Gefahr mit sich, daß nur ein Porträt, das des übergeordneten Menschen, spricht, das andere aber als bloße Folie, als Anhängsel gemalt und empfunden wird. Indem die verschiedene künstlerische Betonung das außerkünstlerische Verhältnis zwischen den Dargestellten unverkennbar klar macht, büßt das Doppelporträt aber hierdurch an seiner auf dem Gleichgewicht der beiden Schalen beruhenden Wirkung ein. Ich greife unter diesen Porträts, die eigentlich nur der Zahl der Dargestellten nach Doppelbildnisse zu nennen sind, einige heraus. Sebastiano del Piombo malte den Kardinal Garandolet mit seinem Sekretär. (Duke of Grafton.) Der Untergebene ist hier ganz klein und in die rechte Ecke geschoben, er wirkt kaum noch als selbständige Persönlichkeit, sondern nur als Werkzeug und Handlanger seines Herrn. Auch das Doppelbildnis des Markgrafen Gonzaga und seines hinter ihm stehenden Sekretärs aus dem Zusammenhange einer der Fresken Mantegnas in der Camera degli Sposi in Mantua läßt sich hier anreihen.

Einen weniger unorganischen Eindruck machen die Doppelporträts von Menschen, die nicht in einem so ausgesprochenen Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen, als es das zwischen Herr und Diener ist; also die Bildnisse der Maler mit ihren Auftraggebern. Tizian malte sich neben einem venezianischen Senator (?) (Windsor), Dyck sich an der Seite des Lord Bristol (Madrid, Prado) (Abb. 22), Watteau auf dem, leider nur noch im Stich erhaltenen Bilde hinter dem Cello spielenden Herrn von Julienne stehend. Courbet stellte sich in dem: „Bon jour! Monsieur Courbet“ betitelten Bilde (Montpellier) dar, wie er auf der Reise seinem alten Gönner und lange Zeit hindurch einzigen Abnehmer begegnet und von diesem begrüßt wird.

Natürliche Abhängigkeits- und Unterordnungsverhältnisse bestehen zwischen den Gliedern der Familie, zwischen Eltern und Kindern. Holbein läßt den Sohn Th. Goodsalves (Dresden) in jedem Sinne hinter seinem Vater zurücktreten; beide blicken nach gleicher Richtung

aus dem Bilde heraus, stehen aber in keiner seelischen Beziehung zueinander und auch nur soweit in formaler, wie etwa zwei sich zur Hälfte deckende Bücher. Auch Tintorettos Dresdener Doppelbildnis gibt wohl in dem sitzenden bärtigen Manne und dem stehenden, mit sprechender, aber bescheidener Gebärde sich herzubeugenden Jüngling, Vater und Sohn. Bronzinos Doppelbildnis der Eleonore von Toledo und ihres kleinen Sohnes (Uffizien) mag eine Mutter mit Kind zeigen, und Carrières verinnerlichte Kunst versucht das Bild der Mutter und des Sohnes zu geben; nicht eine Mutter, die ihr Kind lieb hat, will er darstellen, sondern die Mutterliebe. Von dem innigen Verhältnis zwischen Großvater und Enkel, zwischen Greisenalter und Kindheit, erzählt Ghirlandajo in dem Doppelporträt des Louvre mit schlichter Überzeugungskraft. Ein Frauenlieblingsbild ist die gefühl- und geschmackvolle Selbstdarstellung Vigée le Bruns mit ihrem Töchterchen (Paris, Louvre). Leider nur in van Dycks Stich ist uns eine schwache Erinnerung an das merkwürdige Doppelbildnis Tizians mit seiner Tochter Lavinia erhalten. Der Vater legt die Hand auf den schwangeren Leib der jungverheirateten Tochter. Ein Totenschädel deutet ihren frühen Tod an.

Im Kreise der Familiendoppelbildnisse erwartet man an erster Stelle die Porträts der Ehegatten. Aber gerade das Gattenbildnis tritt verhältnismäßig sehr spät auf. Die antike Malerei kannte es, wie das herrliche pompejanische Doppelbild des Paquius Proculus und seiner Frau (Neapel) beweist. In den Beigaben von Schriftrolle und Schreibstift, in seiner individuellen Ausdruckskraft und in dem nervösen Spiel der geistreichsten Gesichtszüge mutet dies Doppelporträt wie das eines Schriftstellerpaares an. Im Italien des Mittelalters bezeichnen die erste Entwickelungsstufe des Gattenbildes die „Alliance-Porträts“, wie sie Jacob Burckhardt genannt hat. Mann und Frau werden als Gegenstücke, beide noch in Profilansichten, auf getrennten Bildtafeln porträtiert und sich gegenseitig anblickend aufgehängt. So malte Piero della Francesca Federigo di Montefeltre und seine Gattin Battista Sforza (Uffizien), so im Norden Hans Memling den Thomas Portinari und sein Eheweib (Paris, Sammlung Leopold Goldschmidt), und Holbein den Bürgermeister Jakob Meier und Frau in Basel.

Zwischen diesen, nur in der verknüpfenden Vorstellung des Be-

schauers zu einem Doppelbildnis sich zusammenschließenden, räumlich aber getrennten Alliance-Porträts und den reinen Doppelbildnissen stehen solche Gattenbildnisse, die zwei unter einem gemeinsamen Rahmen vereinigte Alliance-Porträts darstellen. Eine feine mittlere Rahmenleiste trennt auch hier noch die Pendants. Die verwandten Reiche sind also nicht nur in der Personalunion des Beschauers, sondern auch in der Lokalunion eines Rahmens miteinander verbunden, aber noch nicht geeint. Francesco Cossas Bild des G. Bentivolgi I. und seiner Frau (Paris, Dreyfuß) ist ein Beispiel für diese Zwischenstufe. Auf Cossas Gemälde ist den beiden aneinandergefügten Alliance-Porträts auch der, vom Mittelrahmen durchschnittene, landschaftliche Mittelgrund gemeinsam. Die Köpfe selbst stehen vor einer neutralen Mauerfolie. Auch in der neuzeitlichen Malerei vereinigt man Einzelporträts auf diese Weise zu Doppelbildnissen, so tat es Karl Begas mit den Profilbildnissen seiner Eltern (Berlin, National-Galerie). Erst mit dem Wegfall der trennenden Leiste wird aus dem Bildnispaar ein Doppelbildnis; nur innerhalb eines Bildraumes treten die Probleme dieser Porträtgattung auf.

Diese eigentümliche Entstehungsgeschichte des italienischen Gattenbildnisses aus zwei räumlich getrennten Profil-Einzelporträts weist nun aber auf ein Motiv der Entwickelung des Doppelbildnisses überhaupt hin. Das einzelne Profil fordert ein zweites, ihm entgegengerichtetes, wir empfinden den Blick seitwärts ins Leere als Frage, der die Antwort fehlt, als Wanderung zu einem unsichtbaren Gegenüber. Erst ein zweites entgegengerichtetes Profil scheint mit dem ersten zur ästhetischen Einheit sich zusammenzufügen. Die nebeneinander hängenden Porträts schlüpfen nun in einen gemeinsamen Rahmen, die trennende Mittelleiste fällt, — und nach der Vereinigung können sich auch die Köpfe wieder voneinander wenden, d. h. in die Enfacestellung zurückkehren.

Die späte Ausbildung des Gattendoppelbildnisses in Italien hängt damit zusammen, daß die Frau erst bildfähig wird, als der Mann schon lange zu Porträts sitzt. Selbst in das Freskobild werden Frauen und Kinder erst von Ghirlandajo eingeführt.[8]) Wie weit die allgemeine Stellung der Frau in der Kultur der Zeit und die Wandlungen, die sie durchmacht, von Einfluß waren auf die Entwickelung auch der Frauenbildnisse, und ob sich zwischen dem erwachenden

Familiengefühl und dem Auftauchen der Gatten- und Familienporträts ursächliche Verbindungen herstellen lassen, kommt hier nicht in Frage. Es ist jedenfalls kein Zufall, daß erst der feminine Künstler Andrea del Sarto ein Doppelbildnis von sich und seiner Gattin gibt (Pitti), auf dem er die — so oft in Einzelbildnissen wie unter der Madonnenmaske porträtierte Frau — nicht nur sich selbst malerisch und seelisch als ebenbürtig, sondern als sichtlich überlegen darstellt. (Abb. 23) Dagegen malt im Norden schon van Eyck das große für die Geschichte der Porträtmalerei so bedeutsame Doppelporträt der Arnolfini (London, National Gallery). Vielleicht war die Achtung des Weibes im Norden wirklich eine bürgerlich wie menschlich höhere als im Süden, vielleicht spricht sich in der reichen Folge der Gattenbildnisse auch das persönliche Verhältnis des Germanen zu Frau und Ehe aus, das von dem des Romanen stets durch eine Kluft getrennt war. Gab Andrea del Sarto eine Szene aus dem Ehetagesleben, so stellt van Eyck den Augenblick der feierlichen Verlobung dar. Der Kaufmann gelobt seinem „angetrauten Weibe" die Treue vor den beiden, im Rundspiegel an der Wand sichtbaren Zeugen. Man vergleiche nur die zärtlich-intime und dabei doch zaghafte Liebesgebärde des Italieners, der den Arm um den schönen Frauennacken legt, mit dem zeremoniell zurückhaltenden Aufeinanderliegen der beiden Hände das Brautpaares im Bilde des Niederländers, um einen Gradmesser für den Gesinnungsunterschied, nicht nur für die verschiedene Gefühlstemperatur der Stunde zu haben. In die gleiche Londoner Galerie ist Mabuses Doppelbildnis der Halbfiguren eines unbekannten Mannes und seines Weibes verschlagen worden. Gossaert koordiniert ohne das Bindemittel irgend einer gemeinsamen Handlung und ohne Momentanisierung des Gefühlslebens der Dargestellten in dieser zwei Charakterköpfe in ruhiger Monumentalität. Die Kette der Gattendoppelbildnisse bricht in den Niederlanden nicht ab.

Ich greife ein paar Typen heraus. Da ist das Amsterdamer Doppelbild des Franz Hals, das früher für ein Bildnis des Malers und seiner Frau galt. Es ist kein Brautbild, sondern das Porträt eines fidelen Ehelebens, vierschrötiger Lustigkeit und des „deftigen" holländischen Behagens an sich selber voll. Wie breit und satt sitzen die beiden, wie pfiffig verlegen lächelt die Frau über den derben Witz, der aus den schmatzenden, gemeinen Lippen des Mannes



Andrea del Sarto: Selbstbildnis mit seiner Frau

(Florenz, Pitti) (Phot. G. Brogi)

23



Anthony van Dyck: Doppelbildnis

(Cassel, Kgl. Gemäldegalerie) (Phot. Hanfstaengl)

24



Adriaen van de Velde: Familienbildnis

(Amsterdam, Rijksmuseum) (Phot. Hanfstaengl)

25

gekommen ist. Beide sind nicht mehr jung und verstehen sich, und der wogende, ausladende Umriß geht zusammen mit dem breiten Lachen, den derben Gebärden und Empfindungen der Porträtierten. Gedämpfter in Stimmung und Haltung und darum sympathischer berührt Pieter Noorts Gattenbildnis (Berlin). Mit diesen kleinbürgerlichen Ehepaaren kontrastieren die Doppelbildnisse des van der Helst (Karlsruhe), Abraham van dem Tempel (Berlin) und van Dyck (Cassel). (Abb. 24) In Thomas de Kaysers und van de Veldes Familienbildnissen im Freien (Abb. 25) ist die Landschaft als wirkliche Natur gegeben, als Umwelt des Menschen, nicht nur als Folie für die Gestalten. Es sind Ehepaare gemalt, die mit oder ohne Kinder eine Landpartie machen. Dagegen: vor Landschaftskulissen, die schon wie Photographenhintergründe mit ihrem verschmierten Laubwerk und den stuckfarbigen Säulenbalustraden aussehen, sitzen, stehen oder spazieren jetzt Paare, die sich gesellschaftlich benehmen, stets auf sich achten, vornehme Leute, der Geburt und dem Stande nach sind oder sein wollen. Die Kleidung wird feiner, kostbarer und eleganter. Auch der Gesichtstypus wandelt sich: die derben bäurischen oder die Fischer- und Bäckergesichter der holländischen Pfahlbürger werden abgelöst von einem schmalgesichtigen, dünnblütigeren und nervöseren Menschenschlag. Sogar die Beine werden nicht mehr gemütlich übereinander geschlagen, sondern die Füße im Tanzschritt hintereinandergesetzt, der freie Arm wird in der beliebten Pose der architektonisch werdenden Zeit mit umgeknicktem Handgelenk eingestemmt, und statt ihre Liebsten um Schulter und Taille zu fassen, legen diese Männer ihre Hand vorsichtig unter oder auf die schlanke gepflegte Hand der Frau; und diese hält zierlich in der anderen Blumen oder den Fächer. Van Dycks Nachwirkungen verbanden sich mit Rokokoausklängen und venezianischen Elementen in der klassischen englischen Porträtmalerei. So gibt Gainsborough in seinem Morgenspaziergang ein junges Paar von der englischen wohlsituierten und wohlerzogenen Bürgerlichkeit. Aus der deutschen Porträtmalerei vor Dürer ist nur ein Doppelbildnis dieser Kategorie zu nennen, von der Hand eines unbekannten Meisters, das „Liebespaar" in Gotha.[9]) Hinter einer Steinbrüstung stehen — als Halbfiguren sichtbar — ein Jüngling und ein Mädchen. Er trägt Rosen in den Locken, sie ist wie ein Edelfräulein angetan. Während ihre Hände mit einer Quaste an

der Schulterschnur des Jünglings spielen, sinken die Augen ineinander. Und dieses Sichanblicken knüpft eine ganz unvergleichlich enge Beziehung zwischen beiden, es ist ein Seelenaustausch, ein gegenseitiges Sichoffenbaren und Sicheinanderhingeben. Die Ausdrucksbedeutung des Blickes, der von Mensch zu Mensch geht, wird vielleicht an keinem anderen Doppelbilde so fühlbar als an diesem. Dem Maler genügte sie nicht. Was in den Herzen der Verliebten vorgeht, spricht er in Form eines auf Gabe und Gegengabe sich beziehenden Wechselgespräches aus, das auf einer vielverschlungenen Bandrolle zu Häupten der Gestalten steht:

Sie:

Sye hat vch nyt gantz veracht dye vch daß schnürlin hat gemacht,

Er:

Un byllich hat sye esz gedan went ich han esz sye genisse lan.

Wieder werfen wir einen Seitenblick auf die psychologisch interessante Gruppe der Künstlerdoppelbildnisse. Wie sie sich mit ihren Frauen gemalt haben, das sagt zwar nichts aus über die spezifische Bedeutung der malerischen Selbstdarstellung, die das Thema des letzten Abschnittes dieser Arbeit bilden wird, wohl aber erfahren wir hier allerlei über die Menschlichkeit der Maler, und vielleicht ließen sich diese Gattenbildnisse auch als ein bildnerischer Beitrag zum Probleme der Bedeutung auffassen, die die Frau im Leben der großen Meister gespielt hat. Wenige Beispiele müssen genügen.

Hans Burckmair d. Ä. hat sich mit seiner Frau gemalt, wie diese einen Spiegel auf den Knien hält, in dem die Köpfe des Ehepaares als zwei Totenschädel erscheinen (Wien). (Abb. 26) „Solche Gestalt unser Beider was im Spiegel aber nix den das“ lautet die Inschrift oben links. Also kein Bild häuslichen sorglosen Eheglückes, sondern ein Ausdruck der mittelalterlichen Totentanzstimmung, einem ähnlichen Gefühle entsprungen, wie der Burckmairsche Holzschnitt, auf dem in venezianischer Szenerie der Tod einen Jüngling würgt und mit den Zähnen das Gewand einer fliehenden Frau hält. Auch an Holbeins Schnitte: „Der Tod und das Ehepaar“ und an das letzte Blatt des Totentanzes, das „Wappen des Todes“ mit der Devise: „Gedenk das End!“ ist zu erinnern.

Wir haben von Dürer wohl ein Bräutigamsselbstbildnis, aber



Hans Burckmair: Selbstbildnis mit seiner Frau

(Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie) (Phot. Hanfstaengl)

26

kein Ehebildnis. Die Versuchung, den Grund dafür in den Verhältnissen seiner Ehe zu suchen, liegt nahe.

Immer wieder, wenn von der Grundverschiedenheit der Charaktere und Temperamente: Rubens und Rembrandt die Rede ist, werden die Doppelbildnisse der beiden Maler miteinander verglichen, das Selbstbildnis des Rubens an der Seite Isabella Brandts (München) und das Rembrandts und der Saskia in Dresden. Es sind auch keine größeren Gegensätze zu denken, als die der Stimmung und Gesinnung in diesen stofflich sich so nahestehenden Bildern. Bei Rubens die stille Heiterkeit häuslichen Glückes, eine zaghafte bräutliche Zärtlichkeit im Berühren der Hände; man ist versucht, von einem Bilde der germanischen Ehe zu reden, — bei Rembrandt die lärmende und forcierte Fidelität gegen Ende einer guten Mahlzeit, breite Gebärden und breites Lachen, das kellnerinnenhafte Sitzen der Frau auf dem Knie des Mannes, der dem Besucher zuprostet, kurz eine Stimmung, die den Menschen Rembrandt auf ein soviel tieferes Niveau verweist. Mit Recht betont Neumann, daß ein solches Bild eigentlich nur „per nefas“ aus dem Atelier an die Öffentlichkeit gelangt ist. Es verhält sich zu dem Rubens-Bilde wie ein Tagebuchblatt aus den Intimitäten der Flitterwochen zu einem Gedicht.

Atmen die Ehebilder des Rubens, auch die späteren, die ihn mit der zweiten Frau Helene im Garten zeigen, stets die sichere Glücksstimmung eines Mannes, dem alles in den Schoß fällt, so mutet das Doppelbildnis, welches Boecklin von sich und seiner Frau gemalt hat (Berlin, National-Galerie), wie ein Sinnbild erkämpften Eheglückes an. Durch eine Herbstlandschaft gehen die beiden. Die Hände der Frau halten des Mannes Linke, als wollten sie sich mit „klammernden Organen“ der Liebe versichern, der Maler sendet den Blick seitwärts in die Welt, er hat den Hut abgenommen und bietet die Stirn dem herbstlichen Winde.

Die ganze Skala der Empfindungen, die in diesen Doppelporträts lebt, ließe sich auch ablesen ausschließlich aus der Sprache der Hände; sie künden, was Mund und Auge verschweigen. Bei Burckmair das Nichtmehrberühren, die eingeschlafene körperliche Zärtlichkeit der späteren Jahre, bei Rubens das „Hand in Hand“ der treuen Kameraden der Liebe, bei Rembrandt das um die Hüftepacken, die Geste sicheren Besitzes, und bei Boecklin das Festhalten eines endlich errungenen Gutes.

In der bürgerlichen Form des Liebesverkehrs — als Braut- oder Ehepaar — sah die bürgerliche Generation der Holländer sich gerne porträtiert, Kindern und Kindeskindern zur Ehrfurcht und Nacheiferung. In Italien fehlt die Parallele fast vollkommen. Die großen Herren und Frauen aus den stolzen Familien ließen sich wohl als „Ahnen“ malen, in den Mittelstandsehen aber gab es keine derartigen Bedürfnisse. Das „Verhältnis“-Porträt ersetzt im Süden das nordische Gattenbildnis.

Schon aus dem Grunde, daß man an der Seite einer Courtisane gern inkognito bleibt, führen die zahlreichen italienischen Doppel- und Einzelbildnisse, „Halbbildnisse“ in Woermanns Terminologie, ans Genre heran, nach Burckhardt: die Darstellung anonymer Personen. In diese Kategorie, die zwischen reinem Porträt und reinem Genrebild steht, gehören z. B. Tizians Liebesbilder, so das eines bekleideten jungen Mannes und eines nackten jungen Weibes (Madrid, Prado). Die Neugier, vielleicht auch die posthume Klatschsucht hat die verschiedensten Namen für die Dargestellten vorgebracht. Und wie bei diesem, so weiß man ja bei den Bildern Palma Vecchios und anderer Venezianer selten genau, ob man eine „Venus“, eine „Herzogin“ oder eine „Maitresse“ vor sich hat, — und man will und braucht auch nicht die Anonymität der Porträtierten zu lüften; läßt doch die bebezwingende Schönheit dieser Frauen den naiven Beschauer gar nicht dazu kommen, nach „Namen und Art“ zu fragen. Wie allgemein üblich solche Porträtphantasien in Venedig waren, geht auch daraus hervor, daß der Venezianer Biondo in seinem Traktat von der hochedlen Malerei dem Künstler vorschreibt, die berühmtesten Schönheiten der Stadt treu zu porträtieren, aber in den Masken mythologischer Getalten, als Nymphen, Amazonen usw.

Von den venezianischen „amourösen Frauen“, die, teilweise gut bürgerlichen Familien entsprossen und mit der ganzen Bildung ihrer Zeit ausgestattet, auch geistige Bedürfnisse ihrer Liebhaber zu befriedigen wußten, sticht das Dirnenvolk der Niederlande in körperlicher, sozialer und intellektueller Hinsicht ab. Hier wird die „feile“ Kokotte geschildert, der Offiziere, ohne Gemütsrücksichten nehmen zu brauchen, Geld bieten, die wie jede andere käufliche Ware es sich gefallen lassen muß, betastet, auf ihre Qualität hin geprüft zu werden. Vermeers schönes Dresdener Bild sei hier als ein Beispiel für viele

genannt. Auch spielen die Szenen des „Angebotes" nicht in den phantastischen, selbst wie ein Liebeslied melodisch anmutenden Landschaften venezianischer Bilder, sondern im Freudenhaus und in „Animierkneipen".

Aber auch den bürgerlichen Ehefrauen Hollands haftet stets etwas von der Schenke oder vom Spital an. Und die mit den schmalen gekniffenen Lippen, die hartherzig und harthändig Almosen geben und sich mit dem lieben Gott ausgezeichnet stehen, sind noch schlimmer als die anderen.

In dem Verhältnis des Mannes zur Frau, wie es sich in bildnerischen Darstellungen spiegelt, spricht sich deutlich ein Stück Kultur und die Gesinnung einer Nation aus; freilich nicht in dem Grade an Legitimität, der diesen Beziehungen eignet, wohl aber in dem der Humanität und in der Höhe der gegenseitigen Ansprüche.

Zum Genre führt von der Porträtdarstellung schließlich auch ein rein formaler Weg. Nicht nur das Sein und Tun der Personen entscheidet über das Mehr und Weniger an Bildnischarakter, sondern auch Blick und Blickrichtung können ihn auflösen. Sobald die Figuren eines Doppelbildnisses, statt dem Beschauer in die Augen zu sehen, sich anblicken, nähert sich das Porträt der genrehaften Bildgattung, da sich Personen, die in den Wechselverkehr eines Blickes miteinander treten, ein Augengespräch führen, seelisch vom Beschauer abschließen, für sich sein wollen, wie das Profilbildnis, das gleichsam nur mit einer idealen, außerhalb der Rahmengrenzen befindlichen Person korrespondiert.

Aus diesem Grunde wirkt Ghirlandajos Doppelbildnis des Alten mit dem Kinde (Paris, Louvre), das entschieden Porträtzüge trägt, weniger als Doppelbildnis denn als ein Genrebild: „Großvater und Enkel". Die Fragen, ob und wieweit die innere Bildeinheit durch Verknüpfung der Porträtierten mittels des Blickes, durch Stellung, Gebärde (ineinandergelegte Hände, weisende Finger usw.) und durch rein malerische Kompositionsmittel zu erreichen ist, und zwar, ohne daß die äußere Einheit des Porträts mit dem Beschauer aufgehoben wird, diese Fragen komplizieren sich im Gruppenbildnis, finden aber auch erst in dieser Porträtgattung ihre vollkommene Beantwortung.

Das Gruppenporträt. Die Fähigkeit, Beziehungen zwischen einer Mehrheit von Personen anschaulich zu machen, mit bildnerischen Mitteln z. B. eine Übereinstimmung in den Ansichten darzustellen,

besitzt schon die primitive Kunst. Freilich sind die Formen, in denen sie solche Vorgänge seelischer Art zwischen Menschen ausdrückt, rein symbolischer Natur. Noch unfähig, die Widerspiegelung der Empfindung in Mienen, Blick und Gebärde zu zeigen, ziehen die primitiven Zeichner zwischen den Augen und Herzen symbolische Verbindungslinien, die für die Vorstellung des Betrachters die gemeinsame Blick- und Willensrichtung der Figuren repräsentieren. So wird auf dem schon erwähnten indianischen Gruppenbilde, das die Petition einiger Häuptlinge beim Präsidenten der Vereinigten Staaten diesem übermitteln soll, das solidarische Handeln der Indianer durch ein solches verbindendes Liniensystem symbolisiert.[10])

Die Tendenz und die praktische Notwendigkeit, ein Inneres anschaulich in Zeichen auszudrücken, bevor die Möglichkeit vorhanden war, das Äußere der Wollenden und Fühlenden darzustellen und in diesem ihr Innenleben, führte zur Bilderschrift, einer schematischen Wiedergabe von Ausdrucksbewegungen und rein symbolischen Zeichen.

Fragen wir nicht nach der Entwickelung der bildnerischen Darstellung von Beziehungen, sondern nach der Ausbildung des Gruppierungsvermögens, der Zusammenordnung von Menschen zu einer anschaulichen Einheit, so ist diese Aufgabe in der religiösen Kunst gelöst worden, bevor sie in der Porträtmalerei überhaupt gestellt wurde.

In Italien bildete sich das Vermögen zu gruppieren, ein Arrangement von Figuren zu treffen, am Heiligenbilde aus, der nationalsten Bildgattung. Die Kompositionsaufgaben, die das Andachtsbild stellte, decken sich mit denen der Gruppenporträtmalerei, wenn man den Ton auf die „Gruppe" legt, — Porträtzwecke liefen wohl nebenher, wie in anderem Zusammenhange mehrfach erwähnt wurde, bestimmten aber nicht irgendwie die rein kompositionelle Seite der Gruppendarstellung.

Wenn man diese Bilder unter dem Gesichtspunkt einer fortschreitenden Entwickelung vom Einfachen zum Komplizierten, vom Leichten zum Schweren, also der Anzahl der Beteiligten nach ordnet, begegnet uns zuerst die Dreiergruppe der heiligen Familie: Maria, Joseph und das Christuskind — Maria, das Christuskind und der kleine Johannes — oder die heilige Anna, Maria und das Christkind: die sogenannte „Anna selbdritt". Durch das Hinzutreten zweier oder mehrerer Heiligen zum Platze der Madonna entstehen die unendlich mannigfaltigen Formen der „Santa Conversazione". Die Themen

der Disputa, der Anbetung der Könige usf. stellen ähnliche Gruppenaufgaben.

Anfänglich sitzt Maria mit dem Kinde isoliert auf einer Mitteltafel, und die begleitenden Heiligen stehen durch Rahmenleisten von ihr getrennt jeder für sich da, nur durch den Gesamtrahmen zur äußerlichen Einheit miteinander und mit der Madonna verbunden. Dann fallen die trennenden Schranken: ein Raum umfängt die Himmelskönigin und ihre Verehrer — aber nur rein formale Beziehungen knüpfen sich zwischen den Parteien, so etwa die gemeinsame Einordnung in ein geometrisches Schema, etwa in die Dreieckskomposition, oder das einigende Spiel der mannigfaltigen Kontraste nach Farbe, Form, Haltung, Bedeutung, Geschlecht, Alter usw. Erst allmählich wandelt sich die bloße gemeinsame Ko-Existenz im Nebeneinander zur „Conversazione", dem Dasein miteinander: Seelische Fäden verbinden die Verehrer unter sich und mit der thronenden Maria und dem Kinde. So wird die Verlobungsszene der heiligen Katharina ein beliebtes Motiv. Schließlich durchwaltet ein unendlicher Beziehungsreichtum formaler und psychischer Natur das Bild und erzeugt jene beglückende Harmonie künstlerischer und menschlicher Schönheiten und Kräfte, die uns vor den Andachtsbildern der italienischen Hochrenaissance wie eine sanfte Musik bewußt wird.

Konnten wir von dem monologischen Charakter des Einzelporträts reden und das Doppelbildnis als Zwiegespräch betrachten, so entspricht die Gruppenbildnerei den Ensembleszenen. Die dramatische und dramaturgische Technik in der Gesprächsführung und in der Regie hat manche formalen Probleme mit der malerischen Gruppenkomposition gemeinsam.

Die kleinste Gruppe besteht aus drei Personen: „Tres faciunt collegium". Sehen wir uns außerhalb der Sphäre des religiösen italienischen Bildes nach Gruppenbildern um, mit der Zahl der Beteiligten vom Einfachen zum Verwickelten aufsteigend, so ragen unter den Bildern, die drei sachlich zusammengehörende Figuren zu Gruppen zusammenfügen, die Musik- und Familienbilder hervor.

Im musikliebenden und geselligkeitsfrohen Venedig fanden diese „Trio"-Bilder in doppeltem Sinne ihre Ausbildung und Blüte. Sie stehen zwischen Genre und Bildnis, neigen sich bald der einen, bald der anderen Gattung mehr zu, wie es auch das venezianische

Courtisanenbild tut. Die Namen Giorgione und Lotto rufen die Meisterbeispiele vors Auge für diese, durch den Zusammenklang musikalischer Situationen, charaktervoller Menschen und koloristischer Schönheiten so liebenswerte Bildgattung. Das musikalische Gruppenbild begegnet uns in Italien auch außerhalb Venedigs: in der wörtlich genommen kindlichsten Ausprägung des Engeltrios auf den Stufen des Madonnenthrones.

Die unzähligen in Holland gemalten „Konzerte" sind weder Gruppenbilder, noch viel weniger aber Gruppenporträts. Es handelt sich hier vielmehr um Genredarstellungen, die nicht der Menschen und menschlicher Begebenheiten wegen gemalt sind, sondern in denen Raum und Mensch, Möbel und Kleid, Licht und Farbe, malerische und seelische Werte gleichviel bedeuten, aufeinander abgestimmt und zu einer eigentümlich holländischen Stillebenschönheit zusammengeordnet sind. Um deutlich zu betonen, daß eine menschliche Figur viel eher als Kleiderständer, als Licht- und Farbenträger zu wirken hat, denn als beseeltes und individuell gestimmtes Wesen, sind die Figuren gerne in der Rückansicht gegeben und als ganze Gestalten in den an und für sich ja kleinen Bildraum hineingestellt, so daß die Gesichter sich nicht vordrängen, ja, kaum als solche überhaupt wirken können.

Neben die musikalische Dreiheit tritt das natürliche Trio: die Eltern und das Kind. Riegl bestreitet, daß das Familienbild überhaupt unter die Gruppierungsaufgaben zu rechnen sei, da Mann und Weib Eins oder zwei Seiten desselben Wesens seien und Kind und Kinder als ihre natürlichen Fortsetzungen und Abzweigungen aufzufassen seien. Künstlerisch kommt aber diese gedankliche Beziehung gar nicht in Betracht. Mann, Frau und Kind bilden drei verschiedene malerische Werte, die genau so zusammengeordnet werden müssen, wie drei wildfremde, nur für einen augenblicklichen, gemeinsamen Zweck zusammengehörige Personen. Das Auge sieht die Familienmitglieder ihrer „Verwandtschaft" wegen nicht leichter zusammen als etwa Vereinsmitglieder oder Regimentskameraden. Die profane wie „die heilige Familie" stellt keine anderen formalen Aufgaben, als irgend ein Dreiklang von Gestalten sonst.

Die einzige Erleichterung, die das Familienbild jeder anderen Gruppenaufgabe gegenüber dem Maler gewährt, liegt in der Unzwei-



Lorenzo Lotto: Familienbildnis

(London, National Gallery) (Phot. Hanfstaengl)

deutigkeit der seelischen Beziehungen, die z. B. zwischen Vater, Mutter und Kind walten. Von einer harmonischen Zusammenordnung der drei Gestalten wird der Maler dadurch freilich nicht entbunden. Daß aber auch die vereinheitlichende Vorstellung des Miteinanderverwandtseins der Dargestellten sofort außer Kraft tritt, wenn die Beziehungen nicht „normaler", typischer Art sind, zeigt beispielsweise Tizians Bildnis Pauls III. (Neapel, Museum) mit seinen beiden Neffen. Hier ist vielmehr von einem seelischen Aus-, als von einem Zueinander die Rede, der malerische Reiz dieses Bildes beruht aber gerade in dem Sichbegegnen der anschaulichen Einheit mit dem seelisch-sachlichen Zwiespalt unter den Porträtierten.

Die beliebten venezianischen Dreiergruppen von Halbbildnis-Charakter werden weder schöner, noch ändert sich ihr kompositioneller Wert dadurch, daß man z. B. statt der „Drei Grazien" das Bild Palma Vecchios in Dresden die „Drei Schwestern" nennt.

Das älteste deutsche Familienporträt: Graf Siboto von Falkenstein mit Gemahlin und zwei halberwachsenen Kindern (aus dem Codex Falkensteinensis des Münchener Reichsarchives) zeigt die vier Personen nebeneinander sitzend auf einer Art Wanddivan. Die Verbindung wird dadurch hergestellt, daß links die Mutter und das eine, rechts der Vater und das andere Kind sich in die Augen sehen und alle vier ein sie verknüpfendes Spruchband halten.

Das natürliche häusliche Zentrum auf späteren germanischen Familienbildern bildet der Tisch, und in bürgerlichen Gruppenporträts des 19. Jahrhunderts der gemütliche abendliche Sammelpunkt der Familienlampe, so bei Oldach, Menzel u. a. m.

In Italien entwickelt sich aus den Stiftergruppen auf den Andachtsbildern eine Art feierlicher Familienbildnismalerei, die aber naturgemäß den großen Herrscherfamilien reserviert bleibt. Hierher gehört vor allem Lorenzo Costas Madonna mit der Familie Bentivoglio (Bologna, S. Giacomo Maggiore). Die fürstliche große Familie ist völlig porträtmäßig in Enfaceköpfen gegeben, selbst die zur Seite der Madonna knieenden Hauptpersonen blicken aus dem Gemälde heraus; das Motiv der Familienversammlung: Die Verehrung der Jungfrau — tritt völlig zurück hinter das eigentliche Thema eines großen Familienbildnisses. Eine selbständige, nur um ihrer selbst willen gemalte Bildnisgruppe führte Mantegna in die italienische große Malerei ein

mit seinem lebensgroßen Wandbilde der Gonzaga (Mantua, Camera degli Sposi). Als Beispiele des seltenen bürgerlichen Familienbildes in Italien seien Lorenzo Lottos Londoner Familienbildnis (Abb. 27) und Bernardino Licinios Familie seines Bruders (Rom, Galerie Borghese) genannt und das große Musikbild Jacopo Bassanos (Florenz, Uffizien), das den „Hesiod von Venedig" mit den Seinen darstellt.

Im Norden malt Jan van Scorel das erste Familienbildnis in freier, um den Tisch gruppierter Anordnung (Cassel). Und nun folgt eine Fülle niederländischer Gruppenporträts aus dem Familienleben, von denen ich ein paar Beispiele namhaft mache. Steif in der Komposition ist das Brüsseler Familienbild des Martin de Vos; zwei Doppelporträts: Vater und Kind, — Mutter und Kind, sind einzig durch das enge Nebeneinandersitzen vor einem Tisch verbunden, dessen zentrale Stellung und Aufgabe als Bindeglied zu dienen noch durch einen Blumenstrauß betont wird.

Glücklicher hat Cornelis de Vos sich mit Frau und Kindern dargestellt, ebenfalls auf einem Brüsseler Bilde. Die Kinder sind hier auf die eine Seite herübergenommen, und an Stelle der Nebeneinanderordnung ist eine leichte Gruppierung hintereinander getreten: Die Mutter mit dem jüngsten sitzt schräg vor dem Vater mit dem älteren Kinde. Dadurch, daß dieses die Mutter anblickend ihr in der Richtung der Bilddiagonale Kirschen anbietet, wird die Verknüpfung der Schichten hergestellt.

Wie dem malerischen Kompositionsbemühen die natürliche Geschlossenheit der Dreiergruppe entgegenkommt gegenüber der Gefahr, in zwei Hälften auseinander zu fallen, die jede Vierergruppe birgt, zeigt etwa der Vergleich der Vos'schen Bilder mit dem Gruppenporträt der Familie des Malers Franz Snyders, das van Dyck gemalt hat (Petersburg, Eremitage). Das Nebeneinander von Mann und Frau wird hier zu einem Miteinander durch das Kind, das auf dem Schoße der Gattin sitzend, rückwärts zu dem stehenden Vater aufblickt. Die äußere Blickeinheit des Ehepaares mit dem Beschauer wird ergänzt durch die innere Einheit zwischen Vater, Mutter und Kind, die auf dem Blick und dem Halten des Kindes beruht.

Diesem Bilde einer Malerfamilie reihen sich zwanglos eine Anzahl von Gruppenporträts an, auf denen sich die Maler selbst im „Kreise" der Familie dargestellt haben. Mit neun Verwandten hat sich Ostade



Nicolas de Largillière: Familienbildnis

(Paris, Louvre) (Phot. Hanfstaengl)

28

in einem schön und palastartig ausgestatteten Zimmer gemalt (Paris, Louvre). Die Anordnung ist eine unsagbar nüchterne, bandartige, nur zwei kleine spielende Kinder bringen etwas Leben in diese durch den Raum zerstreut aufgebaute Familie.

Das altberühmte Motiv des Tisches hält die Familie des jüngeren Teniers (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) zusammen. Vor dem Hause auf einem Altan mit schöner Aussicht auf Kanal und Dorf sitzt die Familie bei der musikalischen Abendunterhaltung, und auch die vierkantigen, kurzhalsigen holländischen Likörflaschen, kühlgestellt in einer Bowle, fehlen nicht.

Gemeinschaftliche Musik und gemeinsames Essen müssen das Zusammensein der Verwandten auch auf dem schönen Familienbildnis des Jordaens (Madrid, Prado) rechtfertigen. Der Maler, schlank und vornehm, ganz kavaliermäßig, steht, in der linken Hand noch das Instrument, neben ihm die Schwester mit dem Fruchtkorb, und seitlich von beiden sitzt die Frau, die das lachende, ebenfalls Früchte tragende Kind leicht an sich drückt.

Auf einer Sonntagnachmittags-Landpartie in die Umgebung von Amsterdam malte Adriaen v. d. Velde (Amsterdam, Rijksmuseum) seine eigene oder eine holländische Patrizierfamilie. (Abb. 25). Vater und Mutter gehen Hand in Hand und in Erholungsgemütlichkeit spazieren, vor ihnen spielen Kind und Hund, und hinten wartet der Wagen mit den Brabanter Schimmeln.

In Largillières Selbstbildnis mit Frau und Tochter (Paris, Louvre) weist nichts mehr auf das Malertum des Mannes hin, alles zeigt, daß er in erster Linie Kavalier, in zweiter erst Künstler sein will. (Abb. 28). Links sitzt im Jagdanzug der Maler, das Gewehr zwischen den Knien, unter seiner Riesenperücke frisch aus dem Bilde herausblickend. Zwischen ihm und der rechtssitzenden Frau mit dem hochmütig-dummen Hennengesicht steht das Töchterchen, das mit „himmelndem" Augenaufschlag und graziöser Geste der rechten Hand ein Lied singt, dessen Noten auf dem Blatt in der herabhängenden Linken stehen.

Wie viel bescheidener hat sich der eine Generation jüngere Pesne auf dem Berliner Bilde mit seinen beiden Töchtern porträtiert, an der Staffelei, mit Augenglas, Pinsel und Palette. Den Hintergrund bildet die dunkle Wand des Zimmers, nicht mehr die Dekoration eines Jagdgefildes, und an die Stelle der Noten ist ein Schoßhündchen getreten.

Goethe erzählt in Dichtung und Wahrheit (14. Buch), wie er auf der Rheinreise des Jahres 1774 in Köln die ehemalig Jabachische Wohnung bewundernd durchschreitet, „wo mir das, was ich sonst nur innerlich zu bilden pflegte, wirklich und sinnlich entgegentrat. . . . Was nun aber die hierdurch (durch den Anblick des völlig erhaltenen Edelhofes) wundersam aufgeregten Empfindungen überschwänglich vermehrte und vollendete, war ein großes Familiengemälde über dem Kamin. Der ehemalige reiche Inhaber dieser Wohnung saß mit seiner Frau, von Kindern umgeben, abgebildet, alle gegenwärtig, frisch und lebendig, wie gestern, ja, von heute, und doch waren sie schon alle vorübergegangen. . . . Wie ich, überwältigt von diesen Eindrücken, mich verhielt und benahm, wüßte ich nicht zu sagen. Der tiefste Grund meiner menschlichen Anlagen und dichterischen Fähigkeiten ward durch die unendliche Herzensbewegung aufgedeckt, und alles Gute und Liebevolle, was in meinem Gemüte lag, mochte sich aufschließen und hervorbrechen; denn von dem Augenblick an ward ich ohne weitere Untersuchung und Verhandlung der Neigung, des Vertrauens jener vorzüglichen Männer für mein Leben teilhaft." Dieses le Brunsche Familienporträt des Direktors der ostindischen Bank in Paris, Sammlers und Kunstliebhabers, in dessen Kölner Hause Rubens geboren sein soll, machte auch auf Goethes Zeitgenossen einen unvergeßlichen Eindruck, den wir heute auf keine Weise in uns wachrufen können. Goethe schrieb noch einige Wochen nach dem Besuch des Hauses: „oft wohn' ich mit Jabachs Geist", und als er dreißig Jahre später das Gemälde wiedersah, notierte er unter den „Kunstschätzen am Rhein, Main und Neckar": „Handelsleute taten sich hervor, welche, in das ferne Ausland wirkend, Kunst und Künstler förderten. Unter solchen wird der Name Jabach mit Ehrfurcht genannt. Dieser vorzügliche Mann, umgeben von seiner wohlgebildeten und wohlhäbigen Familie, wird uns noch jetzt lebensgroß durch ein Bild von le Brun vor Augen gestellt. Es ist vollkommen erhalten noch in Köln und verdient, als eine der ersten Zierden einer bald zu hoffenden öffentlichen Anstalt eingeordnet zu werden." Goethes Wunsch ist in Erfüllung gegangen. Das Gemälde befindet sich jetzt im Berliner Kaiser Friedrich-Museum. Wir sehen in diesem Gruppenporträt eine in sich vollendete Darstellung der Gesellschaftsmenschen und des gesellschaftlichen Benehmens in einem reichen international



Philipp Otto Runge: Der Künstler, seine Frau und sein Bruder

(Hamburg, Kunsthalle) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)

gefärbten Hause des 17. Jahrhunderts. Vertraulichkeit und Andeutung seelischer Beziehungen familiärer Art sind ängstlich gemieden, nur der feierliche Schwung der großen dekorativen Linien hält die Glieder der Familie zusammen.

Wieder eine andere Kultur- und Empfindungswelt spiegelt sich in den englischen Gruppenporträts hundert Jahre später, z. B. in dem Bilde der Familie Baillie von Gainsborough, aus dem die Gepflegtheit und legere Eleganz des Landadels und die Freiheit des Sichgebens auf der unverlierbaren Grundlage der guten Erziehung spricht.

Neben dem englischen Aristokraten der Berliner Spießer: Chodowieckis Familienbild, das sogenannte „Tiergartenbild". Vorn das Spalier der beiden Knaben und drei Mädchen in der schrecklichen, unkindlichen Tracht von 1775 etwa, dahinter aneinander vorbeisehend die Eltern, sie, wie ein Fischweib und mit einem „kleinen Verdruß" behaftet, stützt den Kopf auf den rechten Arm, er den seinen auf seine über dem spanischen Rohr zusammengelegten Hände. Die Pose ist weg, — aber eine traurige Nüchternheit ist an ihre Stelle getreten, die Manieren der Großen sind denen der „kleinen Leute" gewichen.

Der beste Bildnismaler um 1800, der sich „auch nicht des Erwerbes wegen aufs Porträtmalen applizieren" wollte, Philipp Otto Runge, hatte den Zug zum Monumentalen, und die Porträts, die sämtlich im letzten Lustrum seines kurzen Lebens entstanden, zeigen ein großes Wollen und Empfinden, dem freilich das technische Vermögen noch nicht gewachsen ist.[11]) Über seinen dänischen Lehrer Juel mag wohl etwas Davidscher Geist zu ihm gedrungen sein, denn an den Maler des Herrn Lériziat wird man erinnert vor den fest gemalten Köpfen des jungen Norddeutschen. Das Familiengruppenbild, das ihn mit Frau und Bruder in einer Parklandschaft zeigt, spricht mehr mit der Silhouette als durch die heute im Öl ertrunkene Farbe. Es ist empfunden, wie die Frau zwischen den brüderlichen Freunden steht und sie doch nicht trennen möchte, den Mann umschlingt und des Schwagers Hand hält. (Abb. 29). Runges größter Gedanke ist über die Vorstudien nicht hinweggekommen. Er plante in Kopenhagen ein Familienbild monumentalen Maßstabes (12 × 7 Fuß) für einen Saal im Hause des Bruders. Die Familie sollte im Garten vor der Veranda am Teetisch versammelt sein und von dem Ferienbesuch der erwach-

senen Söhne überrascht werden. Dieses Gemälde einer Bürgerfamilie aus dem romantischen Deutschland ist leider nicht gemalt worden. Einen Hamburger Vorläufer hatte Runge in dem Porträtmaler Luhn, der hundert Jahre vor ihm sein großes Familienbild in Braunschweig gemalt hatte.

Die deutsche Porträtmalerei schritt auf dem Rungeschen Wege nicht weiter, sie geriet in die Kunstgeschichte, ins Nazarenertum. Overbeck malte sich mit Frau und Kind fromm und trocken als „heilige Familie". (Abb. 30). Auch die späteren, kompositionsfrohen, großen deutschen Maler versagen: Feuerbach ignorierte das Thema, Marées, der sichere Porträtist, blieb Junggeselle, Boecklin, der Ehemann und Familienvater, hat kein Gruppenporträt gemalt.

Wir erweitern den Kreis der Betrachtung und kommen von den Familienszenen zu den Kollektivporträts. Die sachliche Aufgabe des Kollektivporträts: eine Mehrheit gleichberechtigter Personen darzustellen, wird im Norden wie im Süden formal gelöst durch das Kompositionsprinzip der „Reihung". Die Nebeneinanderordnung der Figuren im Bilde spricht die Koordination der Porträtierten im Leben deutlich aus. Wie in der militärischen Formation Rangunterschiede durch Unterschiede der Standpunkte markiert werden: Gleichgestellte die sind, die räumlich gleich gestellt sind, Vorgesetzte aber wörtlich vor gesetzt („aus der Front") sind, — so treten auf diesen ältesten Gruppenbildnissen die Porträtierten „in Linie zu einem oder zu zwei Gliedern" an.

Solche Reihenporträts malte in Italien z. B. Ghirlandajo auf seinen Fresken, und zwar treten die Bildnisansammlungen, wie wir das gleiche für Einzel- und Doppelbildnis gesehen haben, — anfangs nur in der Assistenz auf: als Gruppen von Zuschauern oder Handelnden. Noch auf Raffaels „Züchtigung des Heliodor" begleitet den Papst Julius II. eine Anzahl völlig unbeteiligter Porträtfiguren. Abseits steht auch das interessante Reihenporträt Ucellos im Louvre, auf dem der Maler fünf Brustbilder (sein eigenes, das Giottos, Donatellos, Brunellescos und des Mathematikers Manetti) nebeneinander und zwischen enge Rahmenlinien eingespannt, auf schlichtem, dunklem Grunde gemalt hat.

Bei diesen italienischen Versuchen, eine Mehrzahl von Porträtfiguren zu einer Gruppe zusammenzufügen, wird man erinnert an die Anfänge der Porträtgruppenmalerei in Holland, wie wir sie in den



Johann Friedrich Overbeck: Familienbild des Künstlers

(Lübeck, Overbeck) **(Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)**

Jerusalemfahrern des Jan van Scorel in Utrecht fanden. Das Gruppenbildnis, in seiner eigentümlich holländischen Ausprägung als Korporationsbildnis, wurde zur nationalsten Bildgattung. Selbständige Individuen, die sich um eines unpersönlichen, idealen Zweckes willen zu einem Vereine, zu zeitweiliger Einheit freiwillig zusammengeschlossen haben, sind die Auftraggeber der Maler. Hier herrschen also zwischen den zu Porträtierenden nicht die engen, die Einheitsvorstellung von vornherein unterstützenden, seelischen Beziehungen, wie im Familien- oder Freundschaftsbildnis; eine unanschauliche und unpersönlichere gemeinsame Aufgabe hält die heterogenen Elemente sachlich zusammen.

Auch diese holländischen Bildnisgruppen nehmen ihren Ausgang von Kultusbildern des 15. Jahrhunderts, auf denen eine Mehrzahl von Porträtköpfen in den Stiftergruppen gegeben war (so bei Geertgen van Haarlem, Wien). Diesen unselbständigen Kollektivporträts folgen die selbständigen Bildnisgruppen geistlicher Brüderschaften. Holländische demokratische Gesinnung und Staatsform fand ihre reinste künstlerische Spiegelung in dieser Bildgattung. Die bürgerliche Gleichheit, die sich erst zwischen den Menschen, im Mit- und Nebeneinanderleben fühlbar macht, sah sich porträtiert in den Bildnisgruppen: Anhäufungen, gleichmäßig aufgefaßter, gestellter und gemalter Personen. Konflikte zwischen Künstler und Auftraggeber entwickelten sich erst an den Gruppenbildnissen, da in ihnen das zu porträtierende Menschenmaterial eben „gruppiert", d. h. über-, unter- und zusammengeordnet ist, da hier die Platzfrage sich nicht nach sozialen, sondern nach malerischen Gesichtspunkten entscheidet.

Die prinzipiellen Probleme, die das Gruppenporträt stellt, bleiben stets die gleichen, ob sie Rembrandt oder Tizian, Hals oder Liebermann zu lösen unternehmen. An einer holländischen Bildnisreihe lassen sie sich aber am leichtesten aufzeigen. Rembrandt hat in seinen drei großen Gruppenbildnissen, in der Anatomie, der Nachtwache und den Staalmeesters gezeigt, daß die Aufgabe des Gruppenporträts keine contradictio in adjecto ist; er rang in drei stolzen Gängen mit demselben Gegner, dem Auftrag einer Menschenporträtierung, der ihm stets unter anderer Maske und unter verschiedenen Bedingungen gegenübertrat.

Wer es unternimmt, über so oft betrachtete und ausführlich beschriebene Bilder noch einmal seine Meinung hören zu lassen, muß

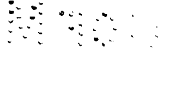


notwendig manches von anderen Beobachtete und Ausgesprochene wiederholen, um durch Gruppierung und Betonung vielleicht allgemein bekannter Tatsachen das Objekt in die Beleuchtung zu setzen, deren es für seinen Zweck bedarf. So sei für das Folgende auf Neumanns und Riegls eingehendere Analysen der drei Rembrandtschen Hauptwerke dankbarst verwiesen.[12])

Die Einheit der Handlung und des Interesses. In der Anatomie sind acht Ärzte — Chirurgen — zu dem gemeinsamen Zwecke ihrer wissenschaftlichen Fortbildung versammelt. Der eine von ihnen — Dr. Tulp — doziert, sprechend und weisend, an der Leiche, die anderen hören und schauen ihm zu. Damit ordnen sich die sieben Hörer freiwillig und für die Zeit des Kollegs und der wichtigen Sache zuliebe dem einen von ihnen unter. So verbindet sich die vom Standpunkt der sozial gleichgestellten Auftraggeber geforderte Koordination der Porträtierten zwanglos mit ihrer künstlerisch notwendigen Subordination.

Weniger durchsichtig für den Beschauer liegen die Verhältnisse der Handlungseinheit und des Anteils der einzelnen an ihr in der Nachtwache. Das Bild der Chirurgen stellte eine Anzahl Männer dar während einer theoretischen Beschäftigung: lehrend und lernend. — Alle äußerliche Handlung fiel somit hinweg, dafür bildete eine gemeinsame geistige Tätigkeit das Versammlungsmotiv. Dieser Anlaß zeigte jeden Kopf und jede Gestalt in bildnismäßiger Klarheit, Ruhe und in innerer Belebtheit.

Hier dagegen, in der sogenannten Nachtwache, handelt es sich darum, Männer der verschiedensten praktischen bürgerlichen Berufe zu porträtieren in Ausübung ihrer freiwillig übernommenen Schützenpflicht, also in einer militärischen Situation. Da man die Schützen nicht, wie etwa die Ärzte, bei einer gemeinschaftlichen geistigen Tätigkeit darstellen konnte, aus künstlerischen Rücksichten aber doch nach einem Anlaß suchen mußte, der sie in Ruhe und in porträtmäßiger Haltung zu malen erlaubte, waren die zahlreichen Bilder der Schützenmahlzeiten entstanden, deren berühmteste den Namen Hals tragen. Der Tisch bot ein Zentrum der Gruppierung, das Mahl eine gemeinsame Handlung und die Situation der Tischgespräche mannigfache Gelegenheit, zwanglos Partialeinheiten und Untergruppen zu bilden, innerhalb der Affekteinheit gleichsam Stimmungsinseln zu schaffen.



Für Holland bildet das Schützengelage das gleiche, nur in die profanen Porträtaufgaben hinübergespielte künstlerische Kompositionsthema, das als „Abendmahl" in Italien immer wieder behandelt wurde. Leonardo und Hals begegnen sich in den formalen Lösungen solcher Gruppierungsprobleme.

Rembrandt suchte nach einem neuen Anordnungsgedanken, einer Form, die der spezifischen holländischen Aufgabe gerechter wurde. Die Männer, die sich ihrem Berufe entrissen haben, um „Aug' und Hand fürs Vaterland" zu üben, stellte er nicht in „sitzender Lebensweise" dar, sondern in Bewegung, in körperlicher Aktion. Wie Michelangelo für den Karton eines Schlachtenbildes den Moment gewählt hatte, wo auf den durch Signal gegebenen Befehl „An die Gewehre!" die Mannschaften aus den mannigfaltigsten Situationen — vom Bade weg — zusammen eilen, gibt Rembrandt den Moment vor dem Auftrag des Hauptmanns an seinen Leutnant: „Lassen Sie die Leute antreten". Die durch den erwarteten Befehl geschaffenen verschiedenartigsten, aber auf ein Ziel: das Fertigsein zum Abmarsch gerichteten Situationen bilden die Handlungseinheit des Bildes. Dadurch, daß er den Auftrag empfängt, subordiniert sich der jüngere Offizier dem älteren, durch ihr Verhalten, das auch späteren Befehlen gegenüber Gehorsam verspricht, ordnen sich die Untergebenen ihrem Vorgesetzten unter. Die Wirkung des Wortes, die sich in der Anatomie als rein seelische Tätigkeit des individuell abgestuften aufmerksamen Zuhörens zeigte, spiegelt sich hier im Leutnant ebenfalls als psychischer Zustand, bei den Mannschaften aber als körperliche Aktion wider. Wie die gemeinsame Unterordnung in dem Medizinerbilde balanciert wurde durch das selbständige und individuell nüancierte Verhalten der Situation gegenüber, so beteiligt sich beim Ausmarsch der Schützenkompagnie auch jeder Teilnehmer für sich und auf seine individuelle Weise an der gemeinsamen Rüsttätigkeit.

Diesem holländischen Drange nach Individualisierung kommen die Staalmeesters noch mehr entgegen, hier leihen die Beisitzer nur ihr Ohr dem Vorsitzenden, den Körper, das Auge und die Aufmerksamkeit wenden sie jeder für sich der Partei außerhalb des Bildes zu. Die gemeinsame Handlung ruht hier weder in einer äußerlichen Aktion, noch in einer Episode aus dem ruhigen Ablauf einer geistigen Arbeit, es handelt sich vielmehr, wie stets empfunden wurde, um eine

dramatisch gespannte Szene, voll latenter Handlung, die sich aber nur in einem Ringen der Geister entladet. Die Anatomie gab einen Moment während der Rede, die Nachtwache enthält die Situation vor, die Staalmeesters bringen die Lage nach dem gesprochenen Worte. Die Subordination ist in diesem letzten Gruppenbilde Rembrandts am meisten verinnerlicht; da es sich um keine bloß beistimmende Hinnahme objektiver Ansichten eines Dritten, auch nicht um die bereitwillige Empfangnahme eines äußerliche Begebenheiten betreffenden Befehles handelt, sondern um das Anhören einer Kollektivüberzeugung aus dem Munde des Sprechers einer Mehrzahl Gleichgesonnener und um die Beobachtung der Wirkung dieser Parteimeinung auf eine Gegenpartei.

Man hat in der Ästhetik des Dramas vorgeschlagen, den Begriff einer Einheit der Handlung zu ersetzen durch den erweiterten und vertieften einer Einheit des Interesses. Auch holländischen Bildern gegenüber empfiehlt sich dies, da die Kunst Hollands viel weniger die Handlung, als die Wirkung der Handlung auf die menschliche Seele darstellt. Dem bewegungsabholden Niederländer liegt an der Aktion als solcher gar nichts, sie ist ihm aber Anlaß, malerische und psychologische Qualitäten sichtbar zu machen. Um diese Tatsache möglichst deutlich auszusprechen, nannte Riegl die italienische Malerei eine Kunst des Willens und der Tat, die holländische eine solche der Aufmerksamkeit und des Gefühles.

Das gemeinsame Interesse in der Anatomie zeigt sich als gemeinsame Aufmerksamkeit. Diese ist gradweise in individuelle Aufmerksamkeiten abgestuft. Nicht nur aus dem vorhin erwähnten holländischen Streben nach Individualisierung heraus, sondern in der künstlerischen Bevorzugung des Verschiedenwertigen vor dem Gleichwertigen. So ordnen sich die Hörer alle dem Dozenten, aber auch einander gegenseitig unter, entsprechend dem Maß ihres seelischen Anteiles. In der Nachtwache sehen wir eine ähnliche Abtönung der allgemeinen Stimmung, vor allem aber die drei Wirkungsstufen des geistig, und zwar produktiv tätigen, befehlenden Hauptmanns, des ebenfalls ausschließlich seelisch, aber nur rezeptiv in Anspruch genommenen Leutnants, und der Masse der Übrigen, an die zwar noch gar nicht das Wort gerichtet ist, die aber in geistiger Antizipation des Kommenden sich körperlich betätigen. Die Staalmeesters enthalten

einen durch Verdoppelung der Aufmerksamkeit, auf den Sprecher und auf die Partei, gesteigerten seelischen Gehalt, ein Maximum an Einheit des Interesses. Auch hier ist die gemeinschaftliche Spannung den Temperamenten gemäß nüanziert in Gesichtsausdruck, Haltung und Geste. Den Nullpunkt der Empfindung, an dem alle Abweichungen erst fühlbar werden, vertritt auf der Anatomie der hinterste, neutrale Arzt, auf dem Bilde der Vorsteher der Tuchmacherinnung der Diener; die Nachtwache enthält mehrere bloße Statistenfiguren.

Die Einheit der Zeit. Die Momentanisierung ist, wie schon in anderem Zusammenhange erwähnt wurde, dem Bildnis nur bis zu einem gewissen Grade günstig. Momentan Gegebenes wird als nur momentan Bekanntes empfunden, flüchtig Gemaltes als flüchtig Geschehenes, das Bildnis eines vorübergehenden Bekannten als bloß vorübergehende Bekanntschaft. Andererseits scheint das Festhalten eines Menschen in einer verweilenden Situation eine gewisse Gewähr dafür zu geben, daß das Bildnis dieses Menschen das Resultat dauernder Beschäftigung des Malers mit dem Modell ist, also Wesenszüge, die nur im längeren Verkehr zu gewinnen sind, Persönlichkeitsoffenbarungen enthält.

Das Porträt des Herrn van Heythuysen von Franz Hals (Brüssel) empfinden wir nicht als Bildnis, sondern als Genrebild eines flotten Kavaliers. Der gewählte Darstellungsmoment, das Hin- und Herwippen auf dem Stuhl, ist mit der Flüchtigkeit, dem Furioso der Malweise, dem fahrigen, jeden Augenblick wechselnden Temperament des Modelles und mit dem agressiven Charakter des Malers zur Einheit zusammengestimmt. Weder ein ernsthaftes Porträt, noch weniger das Porträt eines ernsthaften Mannes läßt sich derartig in ein Augenblicksbild auflösen. In dieser psychologischen Erfahrung liegt ein Hauptgrund für die Unwirksamkeit gewisser impressionistischer Bildnisse. Man vergleiche mit dem Herrn von Heythuysen das Porträt eines Herrn von B. van der Helst (London, Wallis und Sohn). Der Porträtierte sitzt in ganz ähnlicher, aber ruhiger Haltung auf dem Stuhle. Und dieses Festere der Position im wörtlichen Sinne übermittelt zusammen mit der weniger temperamentvollen Malerei einen porträtmäßigeren Eindruck als das Bild des Franz Hals.

Rembrandt macht die Ergebnisse langen und eingehenden Menschen- und Modellstudiums sichtbar in Bildnissen verweilender

Personen. Auf dem Gruppenporträt der Chirurgen wird im Situationsrahmen einer Vorlesung ein langsam erworbener und langsam zu verarbeitender medizinischer Erfahrungsstoff gegeben und empfangen. Der wissenschaftliche Vortrag rhythmisiert ruhig und gleichmäßig ablaufend den Zeitraum. Die Szene bringt ferner ein festes Stehen, wenige Sprecher- und Hörergebärden mit sich, aber keine heftigen Bewegungen, die momentane und rasch sich ablösende Geschehnisse begleiten und deuten.

Die Nachtwache dagegen stellt einen Augenblick dar, etwas Transitorisches im Sinne Lessings. Und gerade dadurch, daß man sich die Gestalten in lebhaftester Bewegung und durcheinanderflutend vorstellen muß, verliert das Bild den Charakter eines Gruppenporträts weit mehr als durch die Undeutlichkeit der einzelnen Gestalten. Was sich bewegt, kann ich nicht mit dem Auge festhalten, die Möglichkeit, eine Person ruhig zu fixieren, womöglich von ihr wieder ins Auge gefaßt zu werden, ist aber Vorbedingung der Bildniswirkung. Doch nicht nur der Augenblickscharakter des Geschehnisses zerstört den Porträteindruck, der Handlungsreichtum überhaupt leitet ab. Man wird verlockt, die novellistischen, zwischen den Figuren momentan bestehenden Beziehungen, das, was sich abspielt, aufzusuchen und sich nicht zu bemühen, aus den Schriftzeichen der Gesichter das seelische Leben der hinter ihnen stehenden Persönlichkeiten abzulesen.

In den Staalmeesters verbindet Rembrandt die Erfahrungen der Anatomie mit denen der Nachtwache: er gibt einen fruchtbarsten, an Spannung überreichen Moment, aber als Glied einer dauernden Situation: der Rechnungsablage und der daran sich knüpfenden Verhandlungen. Mag der Gang der Handlung auch noch so rasch wechseln, die Diskussion sich so oder so gestalten, der verweilenden Stellung der Porträtierten schadet das nichts: sie bleiben so sitzen auf ihrem Podium, sichtbar für alle, wie der Schauspieler auf der Szene, dessen Äußerlichkeiten man auch auswendig lernen kann, unabhängig von den Situationen, in denen er auf der Bühne verweilt.

Die Einheit des Raumes. Raum bedeutet in Holland etwas anderes als in Italien. Die Holländer waren keine Architektennation. Der italienische Bildraum will wie der gebaute Raum durchmessen, im Sichhindurchbewegen verstanden und genossen werden. Der holländische Raum ist Luftraum, der gesehen, der optisch begriffen

wird. In Holland, diesem „atmosphärischen" Lande der großen Ebenen und des weiten Himmels ist der Raum eine optische Einheit. In Italien wird der landschaftliche Raum dadurch, daß er stets begrenzt, durch Erhebungen rhythmisiert ist, für die menschliche Empfindung etwas Abschreitbares und durch die jede Form näher bringende Klarheit der Luft beinahe etwas Abtastbares. In Holland dagegen durchmißt nur das blickende Auge den scheinbar unendlichen Freiraum. Keine haptischen Dinge, wie Hügel begrenzen, nur die optischen, unfaßbaren: Luft und Licht erfüllen ihn. Der holländische Bildraum, nebelhaft nach allen Seiten ins Unbestimmte verschwimmend und als Helldunkel sichtbar werdend, ist nur ein Ausschnitt des natürlichen Raumes. Das Helldunkelprinzip beruht nicht so sehr auf einem besonderen koloristischen, als auf einem charakteristischen räumlichen Empfinden.

Zwar ordnen sich auf der Anatomie acht Figuren um einen Tisch, und diese zentripetale Kompositionstendenz wird noch verstärkt durch das Zusammenlaufen der Blickrichtungen über bzw. auf diesem Raumzentrum. Die kompositionelle Einheit wird aber viel weniger durch einen kubischen Körper, als durch die Lichtverteilung bedingt empfunden. Die Leiche als Mittelpunkt des Interesses und zugleich als der Anlaß und die Rechtfertigung des Zusammenseins der Dargestellten ist als solcher gekennzeichnet dadurch, daß sie die größte Helligkeit besitzt, während die zweite Rolle — Dr. Tulp — Träger des nächststarken Lichtes ist, und daß der Lichtreichtum sich mit dem Grade der räumlichen und seelischen Entfernung (Aufmerksamkeit) der Personen vom Zentrum durch das Bild hin abstuft. Die sonstigen räumlichen Verhältnisse in architektonischem Sinne sind fast ganz im Unklaren gelassen; die Rückwand des Raumes wird weniger als tastbarer Körper dargestellt denn als eine Helldunkelschicht, sie wird in etwas nur optisch Faßbares aufgelöst.

Noch viel unklarer liegen die Raumverhältnisse in der Nachtwache. Ob der von den Personen angefüllte Raum als ein Torweg, eine Halle oder was sonst für ein architektonisches Gebilde betrachtet wird, interessiert Rembrandt wenig. Ihm kam es darauf vor allem an, eine bestimmte Beleuchtungsgelegenheit zu schaffen. Da aber dies Bild nicht wie die Anatomie von vornherein einen sachlichen Mittelpunkt besitzt, sondern in Interessengruppen aufgelöst ist, hebt

das Licht bald hier, bald dort eine Gestalt heraus; die Akzente sind über den ganzen Helldunkelraum verteilt, damit auch das Auge von der einen Ecke zur anderen das Bild durchwandern muß. Wie eine Symbolisierung dieser Forderung mutet das kleine hellbeleuchtete Mädchen an, das durch die Reihen hindurchschlüpft und das Auge lockt ihm zu folgen, sich in die Tiefen führen zu lassen. Übte das kleine Mädchen diese optische Anziehungskraft nicht aus, so würde der Betrachter nur bei den Personen bleiben, die im Vordergrunde, gleichsam an der Rampe stehen: bei den beiden Offizieren.

Es ist, als ob Rembrandt in den Staalmeesters die starken romanischen Anlagen und Kräfte seiner Natur einmal hätte laut werden und im Bunde mit germanischen Instinkten wirken lassen. Hier schafft Rembrandt Raum durch haptische Mittel, er baut. Die Wand spricht, schon durch das Gesims, deutlich als festes architektonisches Gebilde, sie wird außerdem durch den Vorsprung rechts gegliedert und mit einer Nische versehen, in die der Diener hineinpaßt. Der Tisch hat barrikadenhafte Festigkeit, — er trennt die streitenden Parteien, wie man sich als Kind das Bibelwort illustriert denkt: „Du bereitest vor mir einen Tisch im Angesicht meiner Feinde". Die Tischecke läßt viel stärker das Bild zurückgehen, als es der stillebenhaft aufgebaute Foliant am Ende des Seziertisches in der Anatomie vermochte.

Da hier der Interessenmittelpunkt etwas Unsichtbares, eine Meinung, aber kein greifbares Objekt ist, sind die Lichtakzente auf die Träger der geistigen Werte: auf die Köpfe verteilt. Die Schützen arbeiten mit Auge und Hand, — und eine Hand, die befehlende des Kapitäns, hat das höchste Licht auf der Nachtwache; zwei ganze Gestalten: Leutnant und Kind tragen als Lichtsäule den Helldunkelbau. Bei den Staalmeesters stehen die sechs Helligkeiten nebeneinander, gleich den Ansichten der sechs Köpfe, die sich auch nur in Nüancen unterscheiden.

Die Einheit der Farbe. Das Gruppenbildnis fordert koloristische Einheit. Rembrandt findet sie im harmonistischen Prinzip der Farbengebung. In der Anatomie geht mit der einheitlichen, nur individuell abgewandelten Stimmung der Aufmerksamkeit eine harmonische farbige Gesamthaltung zusammen: ein grünlich-goldener Ton bindet die wenigen, sich nahverwandten, und dem Gesamtton

angeähnelten Lokalfarben. Die Nachtwache dagegen läßt einige Lokalfarben mit unerhörter Intensität aus dem in Helldunkel getauchten Gewühl herausleuchten. Regellos wie die lineare Komposition ist auch die Farbensetzung. Die Hauptpersonen haben freilich die Hauptfarben. Das Verhältnis von Über- und Unterordnung, das in der Anatomie nur ein solches geistiger Art ist, spricht sich hier deutlich als ein äußerlich wirkendes aus. Untergebene und Vorgesetzte sind mit allen Mitteln auseinandergehalten und gekennzeichnet. Die koloristischen Dominanten fallen aber trotz ihrer Stärke nicht heraus, sie zerstören die koloristische Einheit deshalb nicht, weil eine gleiche Farbigkeit überall unter dem Helldunkelmantel schlummert. Hier steht nicht Farbiges neben Farblosem, auch nicht Starkfarbiges neben Schwachfarbigem, sondern überall Farbe neben Farbe: uns ist, als ob bei einer anderen Verschiebung der Personen und damit bei anderer Lichtverteilung andere Teile des Bildes koloristisch laut werden, hier und dort etwas hervorleuchten, dieses und jenes verlöschen würde. Die Farbe, die man nicht sieht, ahnt man, wir wissen: sie ist da.

Schließlich die Staalmeesters. Auch die Farbenrechnung ist auf diesem Bilde als Verbindung und Steigerung der die vorangegangenen Bilder beherrschenden koloristischen Prinzipien zu bezeichnen: es ist gebändigter Kolorismus. Die Lokalfarben sind nicht unterdrückt, nicht aufgelöst in einen alles bindenden Goldton, sie leben vielmehr ihr Eigendasein, aber nirgends drängen ein paar Farben für sich aus dem Bilde heraus. Rembrandt ist in den Staalmeesters noch farbiger als in der Nachtwache, — trotzdem wird kein Betrachter hier von Farbenproblemen als dem künstlerischen Bildinhalt reden, wie es der Nachtwache gegenüber oft geschieht. Der Porträtcharakter dominiert vielmehr über alle spezifisch malerischen Qualitäten.

Die Anatomie unterdrückte die farbige Naturerscheinung zugunsten der geistigen Werte, die sichtbar gemacht werden sollten; in der Nachtwache traten Licht, Farbe, Bewegung für das Seelische ein, das nun einmal in den Hintergrund geschoben wurde. Die Staalmeesters bringen das beglückende Gleichgewicht: beseelter Farbe und koloristisch sich aussprechender Charaktere; hier ist kein Für- und Auseinander, sondern das Mit- und Ineinander aller Kräfte und Tendenzen, worauf die Reife der Leistung und die Stärke und Nachhaltigkeit der Wirkung beruht.

Das Massenporträt. Schon der Begriff enthält eine contradictio in adjecto, verstehen wir doch einerseits unter „Masse“ eine Vielheit von Menschen, in der für das Auge und die Vorstellung die Einzelpersönlichkeit völlig untergegangen ist, wie der Wassertropfen in der Welle, — andererseits bezeichnet „Porträt“ gerade die malerische Wiedergabe eines Individuums nach seiner anschaulichen und seelischen Sonderbedeutung, nach seiner Einzigkeit. Aber auch die mit dem Worte Massenporträt gemeinte künstlerische Erscheinungsform ist, wie der Begriff, logisch, so ästhetisch ein Widerspruch in sich selbst. Die bildnerische Wiedergabe einer Menge und die Darstellung des „Aussehens“ einzelner schließen sich aus, ist doch unser Auge nicht imstande, gleichzeitig den Eindruck einer Vielheit und die deutliche Wahrnehmung aller einzelnen in ihr enthaltenen Elemente zu erleben.

Das Letzte ist nur durch Analyse, in unserem Falle durch Absuchen möglich, indem der Blick — angenommen, daß die Entfernung des Betrachters von der Masse eine solche Unterscheidung noch zuläßt — Kopf für Kopf auf seine persönliche Prägung hin herausgreift und prüft.

Wenn es ein Massenporträt im Grunde gar nicht gibt, so existieren wohl Porträtmassen und Massendarstellungen, — die ersten sind aber niemals Bilder von Massen, die letzten ebensowenig jemals Porträtformen; sie bilden ein eigenes künstlerisches Thema. Die Porträtmasse ist ein erweitertes Kollektivporträt, sie enthält eine Vielheit von Porträtgestalten, deren gemeinsame Wiedergabe innerhalb eines Bildrahmens durch irgendwelche außerkünstlerische Gründe gefordert wurde.

Hier erhebt sich sofort die Frage: Wo liegt die Grenze zwischen dem Massen- und dem Kollektivporträt? Wie viele Menschen lassen sich noch porträthaft darstellen, gehen noch zu einer anschaulichen und sachlichen Einheit zusammen, bei welcher Anzahl von Modellen hört die Zusammensehbarkeit auf? Die Antwort ist nur aus den natürlichen Bedingungen und den Grenzen des Sehens heraus zu geben; und zwar aus den Wechselbeziehungen zwischen Umfang und Inhalt des Gesichtsfeldes.

Von denselben Sehobjekten: den Menschen, um die es sich hier ja nur handelt, gehen in ein weites Sehfeld, wie es der Fernblick liefert, mehr hinein, als in das enge Sehfeld beim Nahblick. Diesem

Vorzug des Fernbildes vor dem Nahbild steht aber der Nachteil entgegen, daß die Möglichkeit, viele Objekte auf einmal zu sehen, dem Auge nur gegeben wird auf Kosten ihrer Größe und damit ihrer Deutlichkeit; umgekehrt, wenn die deutliche Erscheinung der Objekte gefordert wird, und jeder Porträtauftrag muß sie fordern, so ist der Maler gezwungen — sich mit der Zahl der Modelle zu begnügen — die er von einem einzigen Standpunkte aus und ohne willkürliche Augenbewegungen noch mit einem Blicke umfassen kann.

Die Anzahl von einer bestimmten Entfernung aus genau sehbarer Objekte läßt sich nun aber dadurch erweitern, daß diese nahe aneinander im Gesichtsfelde zusammengedrängt werden. Jede Wiedergabe einer Vielheit von Menschen, sei es eine photographische, sei es eine bildnerische, sucht daher durch dichtes Aneinanderpacken der Elemente möglichst viele in das Sehbild hineinzubekommen. Dessen Größe ist aber, wie gesagt, durch die Erkennbarkeitsgrenze bestimmt.

Diese Bestimmungen haben mit dem Umfang des Bildes, auf dem der Gesichtseindruck wiedergegeben wird, nichts zu tun. In welchen Beziehungen Bildgröße und Bildbetrachtung zueinander stehen, wurde in einem früheren Kapitel behandelt. Ob eine Vielheit von Porträtmodellen in kleinem Formate dargestellt wird, wie etwa in ter Borchs berühmtem Bilde der Friedensschließung zu Münster (London, National Gallery) oder in großem Maßstabe, wie Zoffanys „Royal Academy" (London, Portrait Gallery), das Auge des Betrachters muß sich hier wie dort die Köpfe gleichsam aus dem Porträthaufen herauspicken. Daß der kleine ter Borch mit einem Blick zu erfassen ist, Zoffanys Gemälde aber nicht, hat auf den künstlerischen Charakter des von ter Borch Dargestellten keinen Einfluß, denn nicht dieses, also der Bildinhalt, sondern nur seine Bildfläche ist „auf einmal" sehbar. Weder Größe oder Kleinheit des Bildes, noch Größe oder Kleinheit der Porträtgestalten kommen hier in Betracht, sondern einzig die optische Unmöglichkeit, zugleich eine Menge als Menge und ihre Bestandteile als unterscheidbare Sonderexistenzen aufzufassen. Hatten wir bei Kritik der impressionistischen Theorie Angladas gesagt: das einzige vom Auge der künstlerischen Gestaltung gegebene Gesetz lautet: in Rücksicht auf eine einheitliche Wirkung dürfen nicht zwei sich gegenseitig ausschließende Leistungen von ihm verlangt werden, so stellt die Porträtmasse eine solche

Doppelforderung an den Betrachter. Eine Bestimmung der möglichen Anzahl auf einer Bildfläche porträtierbarer Gestalten aus der Eigentümlichkeit unserer Gesichtswahrnehmung heraus ist daher in diesem Falle keine einseitig impressionistische Normierung.

Was soll nun aber der Künstler tun, wenn er durch den Porträtauftrag an die Darstellung einer Vielheit von Modellen gebunden wird, also eine Beschränkung auf Wenige zugunsten porträthafter Deutlichkeit bei Wahrung der Bildeinheit ausgeschlossen ist? Zwei Wege stehen ihm offen. Entweder verzichtet der Maler von vornherein auf die Wohlschaubarkeit des Bildes und heftet Kopf neben Kopf, oder er gibt ein Doppel- bzw. ein Kollektivporträt vor einer Massendarstellung als Hintergrund, d. h. der Künstler verletzt die Bedingungen seines Porträtauftrages, indem er einige Modelle ihrer individuellen Bedeutsamkeit völlig beraubt, andere ihnen vorzieht.

Diesen Kompromiß zwischen den Forderungen des Künstlers und denen der Auftraggeber schloß Rembrandt in der Nachtwache. In der Spaltung des Interesses auf seiten des Künstlers wie des Betrachters liegt der Dualismus der Nachtwache, und aus ihm erklärt sich die Unzufriedenheit der Auftraggeber. Rembrandt sah die Unmöglichkeit ein, siebzehn Modelle mit porträthafter Deutlichkeit zu malen und zur Anschauungseinheit zusammen zu komponieren. Er gab daher, wie Neumann und Riegl es ausgesprochen haben, ein Doppelporträt des Hauptmanns und seines Leutnants vor einer Massenszene. Da ihm ein Streichen der Teilnehmer verwehrt war, tat er sogar das Entgegengesetzte: er verdoppelte die Zahl der Darzustellenden, um für das Massenbild des Schützenaufbruchs das nötige Personal zur Verfügung zu haben.

Dieser Chor des Hintergrundes ist freilich noch kein Bild einer Massenerscheinung, aber auch nicht mehr eine Porträtmasse; er steht in der Mitte zwischen beiden. Die Anonymisierung der Gestalten durch Unausgeführtlassen und Ertränken ihrer Details im Helldunkel läßt sie für den Betrachter zur Einheit zusammengehen. Da alle Gesichter ungefähr sich gleichen, wird dem Auge von vornherein die Lust genommen, sie einzeln aus dem Dunkel herauszulösen und auf persönlichen Ausdrucksgehalt hin durchzusehen. Man erfaßt den Reichtum der Gestalten mit einem Blick, um ihn den beiden Solisten zu subordinieren.

Diese Typisierung der Gesichter und damit die Ausbreitung der Aufmerksamkeit des Betrachters über die Vielheit der Gestalten ist ein Mittel, um eine Figurenfülle dem Bildganzen einzuordnen.

Nun gibt es aber, wie ich glaube, doch eine Möglichkeit, eine Mehrheit von Porträtgestalten in ästhetisch einwandfreier Weise auf einer Bildtafel erscheinen zu lassen, nämlich die Aufhebung des räumlichen Bildcharakters, d. h. der Verzicht auf den räumlichen Wirklichkeitseindruck. Die japanische Kunst kennt, soweit sie den Erwecker der Raumvorstellung: die Perspektive meidet, Bildwirkungen, die mit den Bedingungen des Sehens gar nichts mehr zu tun haben, da die Darstellung nicht der Ausdruck einer Gesichtsimpression sein will, was sie ja eben deutlich durch ihre optische Unwirklichkeit zeigt. Weil diese japanischen Kunstwerke nicht irgendwie mit Naturvorbildern zu vergleichen sind, unterliegen sie auch in keiner Hinsicht den Gesetzen der Naturwahrnehmung.

Wenn daher in der „Zeichenschule des Kiôsai" zwölf junge Maler dargestellt sind, wie sie Blumen und Tiere in Käfigen, Affen, Fische zeichnen und von ihren lebendigen Modellen geneckt werden, so ist das Zusammensein der Gestalten nicht ein solches von Menschen im sehbaren Raume, sondern etwa das der Zusammengehörigkeit von Ornamenten eines Teppichs. Es handelt sich nicht um die Erweckung einer anschaulichen Vorstellung, wie wir sie von jedem „natürlich" gegebenen Weltbild erwarten, sondern um ein Nacheinandererleben einzelner Reize, deren Zusammenhang kein räumlicher, sondern ein rein arabeskenartiger, an die Fläche gebundener ist. Die Szene eines solchen japanischen Kunstwerkes sieht man „durch", wie man die Strophen eines Gedichtes durchliest. Ihnen gegenüber kann eine Diskrepanz zwischen Anschauungsforderungen gar nicht sich fühlbar machen, da es sich um ein reines Phantasiegebilde handelt.

Mit dem Nachweis der ästhetischen Unmöglichkeit des europäischen „Massenporträts" ist noch nichts ausgesagt über die Möglichkeit und künstlerische Eigenart der Darstellungen einer Menschenmasse. Wie die Seele des Einzelnen, der in eine Masse hineingerät, nicht mehr der Individualpsychologie gehorcht, sondern verschluckt wird von der Massenpsychologie, hineingerissen in den Strom des Wollens und Fühlens der Menge, so verliert sich auch die persönliche Form des Einen in der großen umschließenden der Vielen. Die Aufgabe des

Künstlers, der vom Porträt, also von der Darstellung der Individualität herkommt, muß also sein, die Vereinzelung der Persönlichkeit aufzuheben, ihr Sonderdasein in seelischer wie in körperlicher Hinsicht zu überwinden, um die optische Erscheinung der Masse und in ihr den anschaulichen Ausdruck der Massenaffekte zu gewinnen. Diese allgemeine Aufgabe der Ent-Individualisierung schließt eine Reihe künstlerischer Sonderprobleme der Massendarstellung in sich.

Zunächst das einer Überwindung der Vereinzelung des Individuums im Raume. Das Trennende der Gestalten ist der Freiraum zwischen ihnen. Erst mit seiner Aufhebung, mit dem Aneinanderdrängen der Figuren, verlieren sich für den Betrachter ihre psychologischen wie physiologischen Grenzen, fließen gleichsam ineinander über und zu einer homogenen Einheit zusammen. Damit ist schon ausgesprochen, daß die Zahl in der Massendarstellung keinerlei Rolle spielt. Vermag ich die Beteiligten zu zählen, so kann ich sie noch als Einzelerscheinungen auseinanderhalten, ich sehe also wohl eine Vielheit von Gestalten, niemals aber eine Masse. Hundert unterscheidbare Menschen geben ebensowenig den Eindruck der Masse, als zehn, — und zehn Personen kann ich durch Aufhebung ihrer räumlichen Isoliertheit ebenso leicht oder ebenso schwer zur Masse zusammenschmelzen, wie hundert, es sind dann eben nicht mehr zehn und nicht mehr hundert, sondern nur noch ein Körper, der Massenleib. Wenn daher Degas sagte, eine Menge stellt man nicht mit fünfzig, sondern mit fünf dar, so liegt der Sinn dieses scheinbaren Paradoxons in der Gleichgültigkeit der Zahl der Summanden für den Sinn der Summe, malerisch gesprochen in der Unteilbarkeit des optischen Masseneindrucks. Ein inniges Ineinander nicht analysierbarer Körper, die man weder viele noch wenige nennen kann, geben etwa Rembrandt im großen „Ecce homo!" oder Goya in den Hexensabbaten der Landhausbilder.

Neben diesen impressionistischen, d. h. vom Gesichtseindruck ausgehenden Darstellungen der Masse, gibt es aber noch eine zweite malerische Möglichkeit, im Betrachter die Vorstellung einer Masse hervorzurufen: man stellt sie nämlich nicht dar, sondern läßt sie ahnen, nicht das Auge sieht die Masse im Bilde, die Phantasie ergänzt sich vielmehr selbsttätig das Nichtgezeigte, und sie tut das, sobald sie durch das tatsächlich Sichtbare dazu angeregt und gleich-

sam auf den richtigen Weg gebracht worden ist. Das ist die Praxis der Massendarstellung bei den Künstlern und in den Zeiten, die einer Auflösung der Einzelformen, hier also des Konturs der Gestalten entgegenstehen. Da sie wissen, daß eine Vervielfachung der unterscheidbaren Personen niemals den Eindruck der Masse hervorruft, bleibt ihnen nur übrig, wenige Gestalten ohne trennenden Freiraum so darzustellen, daß sie als Fragment einer unsichtbaren Masse verstanden werden, deren Vorhandensein die Phantasie des Betrachters von sich aus dem ihr Gebotenen hinzufügt.

Um der Vorstellung die Arbeit zu erleichtern und den ästhetischen Eindruck nicht an einer sachlichen Fragwürdigkeit von vornherein stützen zu lassen, wird das Nichtzeigen der Masse im Bilde so motiviert, daß die angegebenen lokalen Verhältnisse es auch in Wirklichkeit unmöglich machen würden, mehr Gestalten zu sehen, als der Maler gibt. Ein Berg, auf dessen Kuppe die ersten Vorläufer einer Menge eben auftauchen, eine Kulisse, Haus, Abhang usw., um die die Spitze eines Zuges umbiegt, das Zubauen des Vordergrundes, um von der im Hintergrund gedachten Masse nur ein paar herüberragende Köpfe, oder einige Arme zeigen zu brauchen, das sind solche technischen Mittel, die Phantasie anzuregen.

Andrea del Sarto läßt auf seiner Predigt Johannes des Täufers (Florenz, Scalzi) durch den erhöhten Standpunkt des Redners und mit Hilfe der Randfiguren nur rechts und links vom Täufer wenige Zuhörer erscheinen, die Hintergrundsmenge aber ahnen. Auf Michelangelos Deckenbild der Sintflut stellt man sich die Massen hinter dem Berge auftauchend vor. Raffaels „Heilung des Lahmen“ (Teppichkarton) erweckt die Vorstellung des Gewühles einer Menge im engen Raum; die riesigen gedrehten Säulen bauen den Vordergrund so zu, daß tatsächlich nur ganz wenige den Zuschauergestalten sichtbar werden können. Der gleichen Wirkungseinsicht bedient sich unter den modernen Künstlern Rethel auf einigen Blättern seiner Holzschnittfolge: „Auch ein Totentanz“. Ein paar in die Luft gereckte Arme genügen, um unzweideutig die Vorstellung einer tobenden Menge auszulösen.

Diese Darstellung, oder richtiger Halbdarstellung einer Masse nach dem schon einmal erwähnten Prinzip, das ich als „Zurückhaltung des Letzten“ bezeichnen möchte, ist die einzig mögliche in Szenen,

die als Nahbilder gedacht sind. Für die Ansicht aus der Ferne ist eine Masse ja überhaupt nur schaubar, nur dem Weitblick gehen ihre Elemente zu einer Form zusammen. Die impressionistische Darstellung der Masse gibt daher ihr Fernbild und kann dieses eventuell nur in einen durchweg als Fernansicht charakterisierten größeren Zusammenhang einfügen.

Raffaellis Pariser Straßenbilder, die das Gewoge der Passanten in unübertroffener Weise wiedergeben, sind von einem entfernten Standpunkt, etwa aus einem Fenster im obersten Stockwerk eines Hauses aus gesehen. Und diese Gemälde weisen gleichzeitig auf eine zweite Sonderaufgabe innerhalb des allgemeinen Problemes der Massendarstellung hin.

Es gilt, die individuelle Bewegung zu tilgen in Rücksicht auf die Rhythmik des Ganzen. Die Masse ist für den Maler ein einziges Wesen, das seine Form so gut wie seine Haltung und seine Affekte hat. Solche Ausdrucksbewegungen der Masse, das Vorstürzen, das Zurückprallen, das sich zum Knäuel um irgend einen Mittelpunkt Zusammenballen, bilden die Themata der Radierungen von Käte Kollwitz.

Die Vereinzelung in der Bewegung, oder, wie man auch sagen kann, die Schilderung des individuellen Geschehens in der Zeit wird ebenso wie die Darstellung des individuellen Seins im Raume überwunden durch die Gestaltung des Massenbildes als Fernbild. Aus der Distanz betrachtet gibt es keinen Einzelleib und keine Einzelgebärdung.

Diese großen Bewegungen der Masse spiegeln ihr einheitliches Wollen. Wie die Bewegungen des Einzelnen untergehen in denen der Vielen, wie er zum körperlichen „Mitmachen" gezwungen wird, versinkt auch sein persönliches Fühlen in der Sturmflut der allgemeinen Stimmung. Individuelle Anschaulichkeit und Seelenhaftigkeit werden im Bilde der Masse gelöscht.

So stehen an den Polen des weiten Gebietes der bildnerischen Darstellung des Menschen hier das Einzelporträt, dort das malerische Thema der Masse.

VI

Psychologie der Selbstdarstellung


it den Problemen der Form in der Kunst des Porträts beschäftigten sich die vorangegangenen Abschnitte dieses Buches. Hier, in seinem letzten Kapitel, soll ein einziges Porträtmodell nach seinen mannigfachen Darstellungsmöglichkeiten betrachtet werden: der Künstler. Und zwar lautet die Frage nicht, wie stellt man die Künstler überhaupt dar, sondern, wie malt sich der Künstler selbst? Die malerischen Selbstporträts bilden also das Thema dieser Schlußuntersuchung.

Eine derartige Fragestellung rechtfertigt sich noch nicht durch das Verlangen des Lesers nach einer stofflichen Ergänzung der formalen Betrachtungsweise. Es wird vielmehr gezeigt werden müssen, innerhalb welcher Grenzen das Selbstbildnis als Porträtkategorie anzusehen ist und welche Gründe für seine gesonderte Behandlung sprechen.

Das allgemeine Sachinteresse an den Selbstdarstellungen der großen Meister kann nicht allein maßgebend sein. Wie stark freilich der Wunsch ist, ein Selbstbild des Bildners großer Werke vor Augen zu haben, und in diesem einen festen Kern, um den sich der Reichtum unserer Vorstellungen, Gefühle und Urteile über den Künstler kristallisieren und woran er sich immer wieder neu beleben kann, das zeigt z. B. die Neigung vieler, in einer Reihe von Jünglingsporträts Raffael und Andrea del Sartos Selbstdarstellungen der Maler zu vermuten. Weil sich bestimmte jugendliche Köpfe idealischen Gepräges der Vorstellung nähern, die wir aus dem Wissen um das Leben der Meister und vom Charakter der Werke auf das Physiognomische und Psychologische ihrer Schöpfer schließend, uns gebildet haben, wünschen wir gerade in diesen Bildnissen das Aussehen der Menschen uns aufbewahrt zu wissen, die wir als Künstler verehren.

Addison kannte diesen Trieb des Publikums nach „anschaulicher Erkenntnis“, eröffnete er doch seinen „Spectator“ mit einem literarischen Selbstporträt: „Ich habe die Bemerkung gemacht,“ schreibt er, „daß der Leser eines Buches es nur selten mit Vergnügen genießt,

bis er weiß, ob der Verfasser brünett oder blond ist, ob er einen sanften oder cholerischen Charakter besitzt — und endlich, ob er verheiratet oder ein Junggeselle ist. Erst, wenn man ein solches Bild sieht, oder sich gemacht hat, kann man zu dem rechten Verständnis und zur Würdigung eines Autors gelangen."

Die Gründe, die es rechtfertigen, dem Selbstbildnis eine Stellung für sich anzuweisen, müssen tiefer liegen, als diese aus Neugier und Anschauungshunger gemischten sehr alltäglichen Interessen an der Äußerlichkeit eines Künstlers. Drei Momente sind es, die das malerische Selbstbildnis als Klasse für sich kennzeichnen. Von einem individuell-, von einem generell- und vom sozial-psychologischen Standpunkte aus fordert die künstlerische Selbstdarstellung eine eigene Untersuchung, obgleich ihre formalen Probleme die allgemeinen, jeder Porträtdarstellung eignenden sind.

Erstens: Im einleitenden Abschnitte sagten wir: drei psychologisch grundverschiedene Positionen lassen sich dem Porträt gegenüber einnehmen, die des Porträtisten, des Porträtierten und die des Bildbetrachters. Im Selbstbildnis fallen nun der erste und der zweite Gesichtspunkt von vornherein zusammen: Der Maler ist zugleich das Modell, das Selbstbildnis ein Selbstauftrag. Es fragt sich also einmal, welche Motive den Künstler zur Selbstdarstellung treiben, und wie sein Verhalten dem Naturvorbilde gegenüber dadurch modifiziert wird, daß er sich selbst Modell steht, andererseits innerhalb welcher Schranken eine Selbstbeobachtung und malerische Selbstwiedergabe möglich ist.

Vom Betrachter aus ist jedes Selbstbildnis ein Selbstbekenntnis des Malers, es trägt gleichsam den Charakter einer intimen monologischen Offenbarung der Persönlichkeit oder den eines Stückes Selbstbiographie. In Erweiterung und Ergänzung unserer bisherigen nur auf das „Wie?" der Porträtdarstellung gerichteten Untersuchung, fragen wir dem Selbstporträt gegenüber nach dem „Wer?" Es repräsentiert die subjektive Spitze einer Bildgattung, die vom Künstler die möglichste Entäußerung der eigenen Subjektivität zugunsten der Aneignung einer fremden Persönlichkeit verlangt.

Doch sei hier im voraus bemerkt: Wir sind nicht so sehr auf die Person irgendeines Künstlers, als auf die künstlerische Persönlichkeit überhaupt aus.

Zweitens: Wenn die Bildniskunst die Kunst ist, Individualitäten

mit Hilfe malerischer Ausdrucksmittel darzustellen, so besteht die Aufgabe der künstlerischen Einzelporträts in der anschaulichen Gestaltung eines bestimmten seelischen Typus. Der Inhalt der Selbstbildnisse ist die künstlerische Individualität.

Es soll versucht werden, die Eigenart des Schaffenden aus den Einzel-Selbstbildnissen und den Weg des Schaffenden aus den Selbstbildnis-Reihen abzulesen. Das heißt: weder der historische oder psychologische Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, noch der Prozeß des künstlerischen Schaffens gehen uns in diesem Zusammenhange an, sondern die typischen Ausprägungen der künstlerischen Individualität, also einer seelischen Grundform, soweit sie aus den Anschaulichkeiten der Selbstbildnisse zu erschließen sind. Ferner: Wenn in den Einzelselbstbildnissen Selbstzeugnisse der Künstler enthalten sind, so geben die Bildnisreihen mehr, über das vereinzelte Selbstbekenntnis hinaus Dokumente der Selbstkritik, die Darstellung typischer künstlerischer Selbstwandlungen. Auch hier interessiert uns nicht so sehr die Ablesbarkeit einer individuellen physiognomischen und biographischen Entwickelung aus Selbstporträts, also z. B. nicht der Weg Rembrandts, sondern der Weg des Genies, wie er auch aus den Selbstbildnissen Rembrandts abzulesen ist.

Drittens: Alles künstlerische Schaffen ist nicht nur ein Auseinandersetzen des Künstlers mit sich selbst, sondern auch mit der Welt. Die Geschichte des Selbstbildnisses schreiben, heißt einerseits schildern, wie sich der Künstler im eigenen Bewußtsein spiegelt, andererseits aber auch eine sozialpsychologische Monographie liefern über die Entwickelung der Stellung des Künstlers im Bewußtsein der anderen. Der Künstler als soziale Persönlichkeit ist unter diesem Gesichtspunkt das Thema. Es wird zu fragen sein: Wie finden sein soziales Selbstbewußtsein und Standesgefühl und wie die Achtung, die er in den Augen der Welt genießt, in den Selbstbildnissen ihren anschaulichen Ausdruck?

1. Motive und Grenzen der Selbstdarstellung

Wir sagten: Das Selbstbildnis wird nicht wie jeder andere Porträtauftrag von außen an den Künstler herangebracht, sondern es ist Resultat eines Selbstauftrages, verdankt sein Dasein einem inneren Bedürfen des Künstlers. Welche Impulse treiben den Maler zur

Selbstdarstellung? Drei Motive kommen, soweit ich sehe, in Betracht: Erstens, ein praktisches: das Selbstbildnis dient als Individualitäts- und Künstlerzeichen, zweitens ein artistisches: das Selbstbildnis dient malerischen Studienzwecken, drittens ein psychologisches: das Selbstbildnis dient einem Ausdrucksbedürfnis.

Im Laufe der vorangegangenen Betrachtungen wurde wiederholt darauf hingewiesen, daß in Italien das selbständige Bildnis sich aus dem unselbständigen entwickelt hat. Unter den frühesten Porträts in der Assistenz, unter den Gestalten, die auf profanen und heiligen Darstellungen „dabei" sind, erscheinen auch Malerselbstbildnisse. Diese haben, vom Künstler aus betrachtet, weniger den Zweck, ihn in einer Zuschauerrolle zu zeigen, als Augenzeugen der Begebnisse, als vielmehr durch die Anwesenheit des Künstlers im Bilde seine Autorschaft an ihm darzutun. Diese Assistenzbildnisse sind Künstler-signa. An Stelle der damals nicht üblichen Namenszeichnung oder des Monogrammes steht die Person selbst da, das Sinnlich-Schaubare statt des konventionellen Schrift-Symboles. Diese Bedeutung der Selbstdarstellung kann noch durch eine bestätigende Beischrift verstärkt und so jedem Betrachter deutlich gemacht werden. Schon dieses Auftauchen des malerischen Einzelporträts in einer Nebenrolle ist als ein Dokument des künstlerischen Selbstbewußtseins, des Stolzes auf die eigene Leistung zu deuten und auch, insofern das Einschmuggeln des eigenen Gesichtes nicht wie in der Antike Ärgernis erregte, als ein Zeichen der sozialen Geltung des Künstlers.

Wie das Selbstbildnis sich mit dem Auftauchen der Assistenzbildnisse überhaupt einstellt, macht es auch den Bedeutungswandel der Assistenzfiguren mit.[1]) Hatte Giotto jeden Teilnehmer an den religiösen Aktionen seiner Bilder als wirklich „teilnehmend" in „Furcht und Mitleid" dargestellt, so bringen die Quattrocentisten mit Vorliebe reine Figuranten, also das „Dasein" von Porträtfiguren im Bilde, die in keinerlei Beziehung zu den eigentlichen Akteuren der Handlung stehen. Es sind Zuschauer auf der Bühne, die teils ihre Aufmerksamkeit der Handlung schenken, teils in das Parkett, d. h. hier auf die Betrachter, den Blick lenken. Das Cinquecento empfand mit seinem ausgebildeten Sinn für die kausale Geschlossenheit des Bildzusammenhanges das „Herumstehen" der Assistenzgestalten als künstlerisch anstößig, es versuchte, wo nicht äußere Rücksichten dem entgegen-

wirkten, wie auf Raffaels „Züchtigung Heliodors", — alle Anwesenden in die Handlung hineinzuziehen. Ein Verfahren, zu dem neben der intellektuellen Unbehaglichkeit auch das künstlerische Interesse drängte, die Spiegelung des einen Geschehens und Affektes auf den verschiedenen Gesichtern zu zeigen.

Die Sitte der Selbstdarstellung in der „Assistenza" ist keineswegs auf Italien beschränkt; wir finden sie in Deutschland wie in den Niederlanden und zu allen Zeiten, stirbt doch der Wunsch des Künstlers nicht aus, ein ihm besonders wertes Werk als sein Eigentum auf diese Weise zu bezeichnen. Wenn sich Goya auf dem Gruppenporträt der königlichen Familie in Madrid (Prado) hinter der Staffelei in einer Bildecke stehend selbst darstellt, weiß man nicht, ob er in bitterer Ironie seine Erscheinung hinter dieser gekrönten Trottelfamilie „zurückstehen" läßt, oder ob er sich voll Stolzes auf die Porträtleistung in das Bildnis hineingemalt hat — in Erinnerung an Velasquez, der freilich auf den „Meninas" eine Hauptrolle spielt, nicht in der Assistenz, sondern in der Aktion auftritt. Ich beschränke mich auf wenige sichere Beispiele, da wir hier keine Geschichte, sondern, wenn der Ausdruck erlaubt ist, ein System der malerischen Selbstdarstellung zu geben versuchen.

Zudem ist die Identifikation der zahlreichen Porträtköpfe auf den großen Wand- und Tafelbildern schwierig, — und das beliebte Ratespiel können wir ikonographisch besonders Interessierten überlassen. So möchte z. B. die Überlieferung die Gestalten Hubert und Jan van Eycks unter den „gerechten Rittern" auf dem Genter Altar erblicken. Künstlerisch spricht nichts dagegen; denn die Individualisierung ist auf diesem Bilde soweit getrieben, daß auch die Porträts des Brüderpaares unter den zahllosen Charakterköpfen sich befinden könnten. Und wenn dies der Fall ist, so würden wir hier, wie auf anderen altniederländischen Bildern, die Porträtfiguren enthalten, Bildnisse von mikroskopischer Treue besitzen, da in diesen Künstlern ein Gefühl des strengsten Verpflichtetseins der unerbittlich-sachlichen Wirklichkeit gegenüber lebte. Memlings Selbstbildnis will man auf einem Altarbilde in der Sammlung des Duke of Devonshire finden; ein junger Mann mit klugem Gesicht, die Kappe auf dem Kopf, die Tasche am Gürtel, steht leicht an eine Säule gelehnt, um die er herumsieht.[2])

Von zahlreichen Selbstbildnissen weiß Vasari zu erzählen. Auf den erhaltenen Wand- und Tafelbildern sind wenigstens jene ganz sicher, die von dem Künstler selbst durch Beischrift gekennzeichnet sind. Dadurch unterstreicht der Künstler gleichsam noch die Mitteilung, daß er es ist, der dieses Bild gemalt hat.

So gibt es z. B. von Benozzo Gozzoli drei Selbstbildnisse in der Assistenz, auf den Campo Santo-Fresken zu Pisa, in S. Gimigniano und das bekannteste in der Mediceischen Kapelle zu Florenz. Hier ist auf der Kappe des Künstlers zu lesen: „Opus Benotii". Noch deutlicher gestaltet Fra Filippo den Hinweis auf seine Urheberschaft. Er hat sich auf dem Bilde der Marienkrönung (Florenz, Akademie) in Tonsur und Mönchsgewand und mit anbetender Gebärde gemalt und vor sich einen Engel gestellt mit dem aufklärenden Schriftband: „is perfecit opus". Auch auf den Wandgemälden in Prato und Spoleto brachte er sein Porträtsignum an.

Vielleicht das prächtigste Assistenzselbstbildnis eines italienischen Malers ist das Sodomas auf einer der Fresken aus dem Leben des heiligen Benedikt in Monte Oliveto Maggiore. (Abb. 31). Der Maler, neben dem sich Raffael auf der Schule von Athen (Rom, Vatikan) dargestellt hat, dreht seinen phantastischen Kopf mit den feuchten Augen, den durstigen Lippen und dem breit abstehenden Lockenhaar selbstbewußt aus dem Bilde heraus dem Betrachter zu. Das Getier zu seinen Füßen weist auf die leidenschaftliche Liebe dieses Künstlers für alles Lebendige.

Von niederländischen Selbstbildnissen dieser Kategorie mögen zwei, das eine vom Beginn, das andere vom Ausgang der klassischen holländischen Malerei genannt sein: Jan van Scorel unter den Jerusalemfahrern, und Gerard ter Borch auf dem Bilde des Friedensschlusses zu Münster.

Dreimal hat sich Dürer in ganzer Figur und mit voller Begleitinschrift auf große Bilder gemalt, auf solche, die ihm am Herzen lagen und auf deren Schöpfung er stolz war. Und stets fügt er in schönem Selbstbewußtsein die Bezeichnung der Nationalität bei: germanus — alemanus — noricus — als Hinweis darauf, daß ein Deutscher dies gekonnt habe und sich als ebenbürtig den großen Italienern an die Seite zu stellen wage. Auf dem Rosenkranzbild steht Dürer mit „sonntäglicher Lockung der Haare", wie Wölfflin sagt und hält



Sodoma: Selbstbildnis

(Fresko, Monte Oliveto) (Phot. Alinari)

31



Georg Pencz: Selbstbildnis

(Dresden, Gemäldegalerie) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)

den Inschriftzettel: „Exegit quim quemestri spatio Albertus Durer Germanus 1506"; er stellte sich dar inmitten der Angehörigen der deutschen Kolonie in Venedig. An der Seite Pirkheimers erscheint Dürer als Zuschauer auf der „Marter der zehntausend Christen" — und endlich in voller repräsentativer Haltung und Tracht malte er sich in die irdische Landschaft des „Allerheiligenbildes" hinein. Mit selbstsicherer ruhiger Geste des befriedigten Einhaltens nach großem Werk legt er die Hand auf den Block mit der Inschrift.[3])

In ganz verwandter Haltung, ernst und bewußt blickend, steht Hans Sebald Beham in einem Felde der Tischplatte, auf die er das Leben Davids malte (Paris, Louvre). Die Linke ist in den Mantel geschoben, die Rechte hält den Zirkel und liegt auf einer Brüstung. Ein anderer Dürerschüler und wie Beham ein „Freigeist", Pencz, malte sich in der alten Assistenzweise; gleich Memling sieht er auf dem einen Bruchstück der Anbetung der Könige (Dresden) zwischen zwei Säulen hindurch, den scharfen Kopf interessiert vorgestreckt. (Abb. 32). Hier scheint er seinen vorstechenden Charakterzug der „Neugier" symbolisch dargestellt zu haben; wurde er doch gemeinsam mit Sebald und Barthel Beham in einen Prozeß verwickelt, weil sie, durch Karlstadts und Münzers Schriften aufgeregt, Zweifel am Dogma, vor allem an der Lehre von der Transsubstantiation geäußert hatten. „Jorg Pentz", so heißt es im Protokoll über das Verhör vor dem Nürnberger Rat, „sagt auf das fragstuck, ob er glaub, das ain Got sei: Ja, er empfinds zum teil, ob er aber wiss, was er warhafft für denselben Got sol halten, wiss er nit. — Was er von Christo hallt? Hallt von Christo nichts — Ob er dem heiligen Euangelio vnd wort Gottes, In der schrifft verfasst, glaube? Konn der schrifft nit glauben" usw.

Pencz und die Behams wurden ausgewiesen, der erste bereute aber nach acht Jahren seine jugendlichen Zweifel und durfte heimkehren.[4])

Als verkappte Selbstbildnerei möchte ich es bezeichnen, wenn ein Künstler bewußt irgend einer Gestalt im Bilde die eigenen Züge leiht, nicht so sehr, um dieses Werk als sein Eigentum zu signieren, kann doch die Beziehung zwischen Künstler und Bildfigur in diesem Falle nur ganz wenigen offenbar sein, als vielmehr aus dem Drange nach einer persönlichen heimlichen Verknüpfung mit den dargestellten Geschehnissen.

Auch der feine Reiz, ein Wunschbild von sich zu malen, im Bildzusammenhange sich die Bedeutung und Funktion zuzuerkennen, die man im Leben nicht besitzt, wohl aber erträumt, mag mitwirken, solche maskierten Selbstporträts entstehen zu lassen. Verkappt mußten sie auch des Publikums wegen bleiben, das eine derartige Einschmuggelung der eigenen Züge in eine aus dem Alltag herausgehobene Begebenheit als ein Zeichen des Künstlerübermutes und als Profanierung der dargestellten Glaubensinhalte empfunden haben würde.

Hierher gehört es z. B., daß sich Masaccio als einer der Apostel auf dem Zinsgroschenbild der Brancacci-Kapelle (Florenz) malte, das Gleiche wagte Orcagna. Tizians Gesicht glauben wir im „Matthäus" (Venedig, Maria della Salute) wiederzuerkennen, — und wer weiß, wie viele Selbstporträts unter den Zügen der Heiligen und Helden sonst noch auf Bildern versteckt sind. Auch von einem großen Deutschen wird ein solches verkapptes Eigenporträt wahrscheinlich gemacht: Durch Vergleich mit einer Zeichnung läßt sich der Paulus auf dem Bilde „Besuch des heiligen Antonius beim heiligen Paulus" des Isenheimer Altars mit dem Kopfe Grünewalds identifizieren.

In dieser Malersitte spricht sich die gleiche Gesinnung aus, die auch den Künstlerfrauen oder -geliebten heimlichen Zutritt zu den himmlischen und heroischen Gefilden der Kunst verschaffte. Es war wohl nicht nur die Gebundenheit an ein schönes und stets parates Modell, nicht nur der Stolz auf solchen Besitz an Schönheit und Erdenglück, die den Maler dazu drängte, die geliebte weltliche Gestalt als Himmelskönigin zu verkleiden, wie es Fra Filippo Lippi, Raffael und Andrea del Sarto neben anderen taten, sondern analog den Selbstbildnissen in Maskierung wirkte das Gefühl mit, daß ein Abglanz der überirdischen Rolle, die der Mensch im Bilde zu spielen sich erdreistet, adelnd auf ihn fällt, und ein Schimmer von Weihe an ihm haften bleibt, wie der Weihrauch der Kirche im Haar der Frauen.

Für die eigene Grabkapelle hinter dem Chor der Antwerpener Jakobskirche bestimmte Rubens ein Bild, das, wie die Tradition sagt, ausschließlich Familienporträts enthält, verkappt als heilige Gestalten. Rubens selbst im Panzerkleide des Ritters und Kavaliers unter den Heiligen, als St. Georg; den eisenbeschuhten Fuß auf dem überwundenen Drachen. Ist es verwunderlich, daß dieser Mann ein Bild des Sieges über seinem Grabe wissen wollte?

Man könnte diese Form der verkappten Selbstdarstellung als eine psychologische bezeichnen und ihr eine zweite Möglichkeit indirekter Selbstbildnerei entgegensetzen, die rein malerischer Natur ist, ich meine die Selbstporträts als Spiegelerscheinungen innerhalb des Bildes. Also nicht, daß die Selbstporträts nach einem Spiegelbilde entstanden sind; das trifft fast für alle zu, sondern, daß sie in einem gemalten Spiegel sichtbar werden, ist das Entscheidende. Der Brauch, Personen aus der Sphäre des idealen Bildvordergrundes, sozusagen die Personen vor der vierten Wand des gemalten Innenraumes, mit in das Bild hineinzuziehen in Gestalt ihrer Spiegelbilder in den kleinen Wandspiegeln, die zur mittelalterlichen Zimmerausstattung gehören, ist weit verbreitet. Berühmt sind die Spiegelungen der Trauzeugen auf Eycks Doppelbildnis der Arnolfini (London, National Gallery) und die des modellsitzenden Königspaares auf den „Meninas" des Velasquez (Madrid, Prado). Der Maler gewann in beiden Fällen mit Hilfe dieses technischen Kniffs die Möglichkeit, Teilnehmer der Handlung zu zeigen, die auf keine Weise sonst als sichtbare Gestalten in die Komposition hereinzunehmen waren. — Es liegt auch ein eigentümlicher, ich möchte sagen geistvoller Reiz darin, daß die Zuschauer aus dem Parkett durch ihre Spiegelung gleichsam auf die Bühne unter die Spielenden heraufgehoben werden. Bildwirklichkeit und Lebenswirklichkeit scheint merkwürdig ineinander überzugehen, so daß der Betrachter schließlich erwarten kann, auch sich selbst im Spiegel plötzlich wiederzufinden. Le Brun benutzte das altbekannte Motiv, um sich in dieser geisterhaften, zum Spiegelbild entmaterialisierten Gestalt, seinen vornehmen Modellen, der Familie Jabach, zuzugesellen, — und Hans von Melem gewann seinem Kopfe durch die, freilich verzerrte und verkleinerte Spiegelung in dem Rundspiegel an der Wand zur Dreiviertelprofil-Darstellung noch ein reines Profil ab (München, Pinakothek).

Dieses letzte Bild, das den Maler nicht als Glied eines größeren Bildzusammenhanges zeigt, sondern isoliert und mit deutlicher Präsentation als offenes Selbstporträt, führt uns weiter von den unselbständigen Selbstbildnissen aller Art zu den selbständigen und vom Motiv der Signierung mit Hilfe des eigenen Porträts zu dem zweiten, dem der Selbstdarstellung zu artistischen Studienzwecken.

Man muß bedenken, daß der Maler in seinem eigenen Kopfe das

billigste Modell besitzt, eines, das stets zur Hand ist und allen Wünschen und Experimentiergelüsten des Malers gehorcht. Auch vereinfachen sich die Probleme dadurch, daß ihre Lösungen immer an derselben Versuchsperson unternommen werden. Es ist daher eine bekannte Erscheinung, daß junge Künstler an ihrem Gesichte zu lernen pflegen, es als Übungsplatz benutzen für Fertigkeiten, die sie am zahlenden Modell einmal zeigen wollen. Nur ein Beispiel, das bekannteste, soll genannt werden: Rembrandt.[5])

Gegenüber den Übertreibungen des Prinzipes, in jedem Selbstbildnis ein „document humain" zu sehen, ein Selbstbekenntnis, das als solches vom Künstler geschaffen worden ist, scheidet man heute aus der Fülle Rembrandtischer Eigendarstellungen eine Reihe solcher Bilder aus, die als Zeugnisse für die rein malerischen Probleme zu betrachten sind, mit denen der Künstler gerade beschäftigt ist. Rembrandt liebte es, erst an sich zu beobachten, und dann das Gefundene an anderen zu demonstrieren. Gegenüber den Interessen des Malerauges und der Malerhand treten in diesen Studienköpfen die individuell psychologischen Absichten zurück. Er wollte nicht sich kennen lernen, sondern an sich typische Ausdrucksformen menschlicher Seelenzustände — oder nur die Wirkung des Lichteinfalles auf bestimmte Stoffe, den Zusammenklang verschiedener Kleiderfarben mit Haar und Teint usw. studieren. Auf Ähnlichkeit sind diese Selbstbildnisse daher gar nicht aus, im Gegenteil, oft scheint dem Maler sein von Natur wenig „schönes Gesicht" nicht zu der Maskerade zu passen, in die er es hineinsetzt, zu den vornehmen Baretten, den ritterlichen Halskragen usw., darum „idealisiert" er seine Züge, d. h. er ähnelt sie dem Charakter des Kostüms an, geht also den umgekehrten Weg wie bei der Darstellung der Seelenhaftigkeit in reinen Porträtaufträgen, wo die Tracht dem Gesicht zu subordinieren und auf den Charakter des Modells abzustimmen ist.

In den verschiedenen Schaffensperioden Rembrandts stehen ihm verschiedene künstlerische Probleme im Vordergrunde des Interesses. So will er in den Jugendjahren hinter den Ausdruck der Affekte im Spiel der Mienen kommen; er sucht die Seele im Anschaulichen, darum stellt er sich vor den Spiegel, und übt sich den lustigen und den traurigen, den zornigen und den gleichmütigen Gesichtstypus ein — und was er sieht, notieren Pinsel und Radiernadel. Die Beobachter-

interessen stehen, wie es in den Studentenjahren natürlich ist, voran, und der Trieb, Material zu sammeln, rezeptiv zu sein, macht sich fühlbar. Dann ebben die psychologischen Liebhabereien in den mittleren Jahren etwas ab, Hand und Auge, das Technische und seine Problematik treten an die Stelle der problematischen Seele. Die belebten Dinge weichen dem Unbelebten, dem Attributiven und Akzessorischen, an dem es soviel zu beobachten und zu lernen gibt. Das Stillebeninteresse Rembrandts, ein allgemeiner holländischer Charakterzug, regt sich und legt auf die Selbstbildnerei Beschlag; Rembrandt putzt sich heraus, staffiert sich und sieht zu, wie diese oder jene Kostümierung „wirkt". Beispiele brauchen nicht genannt zu werden, da sie allbekannt sind.

Und nun wieder ein Wandel der Intentionen in den 50er Jahren. Die Seele ist satt und übersatt am Leben, die Außenwelt versinkt, das Beiwerk schwindet, und psychologische Interessen, aber anders gewendet als die der Jugendjahre und vertieft in den Fragestellungen, tauchen auf. Rembrandt studiert sich wieder im Spiegel und er schreibt die Studien des körperlichen Verfalles rücksichtslos hin, wie ein Kranker, der aus wissenschaftlichem Interesse von Tag zu Tag notiert, wie es mit ihm „bergab" geht. Es ist aber doch noch mehr in diesen Selbstbildnissen der Spätzeit: Der Kampf der Seele mit dem Körper und der Sieg der Geistigkeit über das Fleisch. Und weil dies das Thema ist, studiert Rembrandt in erster Linie die Augen, die Fenster des Körpers, aus denen sich die Seele „hinauslehnt", und den Mund, um dessen Winkel sich die Züge, die sprechen, eingraben. Wenn er sich jetzt grinsend darstellt, so bedeutet das etwas Anderes, als das Lachen auf den früheren Selbstporträts; wie der Mensch lacht, das weiß er nun, wie sich ein Lachen auf seinem eingesunkenen, zahnlosen Gesicht ausnimmt, ein Affektsausdruck, der in schriller Dissonanz zur Pathetik des Greisenkopfes steht, das interessiert ihn.

Wieder wie in der Jugend ist Rembrandt isoliert, aber es ist nicht mehr die Einsamkeit vor dem Kampfe, sondern das Übriggebliebensein des Verwundeten auf dem Schlachtfelde, — und wie der junge Künstler noch kein anderes Modell zur Verfügung hatte, als den eigenen Kopf und die Mitglieder der Familie, so besitzt der alte Rembrandt, um den alles weggestorben ist, nur noch einen einzigen Auftraggeber, sich selbst. Will man Bilderbelege, so betrachte man

nacheinander die Selbstporträts oder Selbststudien in Gotha, das Pariser von 1634, das in Cassel mit der Sturmhaube, die Bilder der Wallace Collection und der National Gallery in London, die späten Selbstbildnisse in Florenz, Wien und in der Sammlung Carstanjen zu Berlin.

Als ein Trieb, an sich selber zu lernen, ist auch das dritte Motiv aufzufassen, das zur Selbstdarstellung treibt. Aber dieser Impuls unterscheidet sich wesentlich von dem eben gekennzeichneten: Der Künstler will nicht Künstlerisches an sich lernen, keine physiognomischen oder Form-, Beleuchtungs- und Farbenprobleme mit Hilfe des Selbstmodellsitzens lösen, sein Interesse ist ein autopsychologisches, er will sich kennen lernen. Und er kann dies nur durch Aussprache, richtiger durch sichtbaren Ausdruck seiner selbst. Ein französischer Maler hat das Selbstporträt als „étude autopsychique" bezeichnet, das ist hier gemeint und gewollt: die Selbstzeichnung zugleich als Selbstkennzeichnung. „Bruchstücke einer großen Konfession", wie Goethe sagt, enthält zwar jedes Kunstwerk, in diesen Selbstporträts wird aber das Bekennen Selbstzweck, einziges Thema.

Der Drang, seiner selbst bewußt zu werden in der Selbstbeobachtung, ist ein allgemein menschlicher, er macht sich aber im Künstler lebhafter und quälender fühlbar als sonst. Der Künstler hat einen Zug der Aktivität mitbekommen, Eroberer und Abenteurergelüste, ein seelisches Kapital an schamloser Neugier nach allem und jedem, auch nach seiner eigenen Seele. Er möchte das Wesentliche seiner Natur, den Seelenkern aus sich herausstellen und zu sich sprechen: Das bist Du! Diesem Drange, sich seiner selbst bewußt und sozusagen habhaft zu werden, entspringen Selbstporträts; sie sind das schöpferische Resultat einer Gefühlsreaktion auf die unbekannte Welt des eigenen Inneren. Der Unterschied dieser Porträtgattung von jeder anderen läßt sich also vielleicht dahin präzisieren: das Selbstbilden ist weniger Nachbilden einer von außen an den Maler herangebrachten Anschaulichkeit und in ihr einer bestimmten individuellen Seelenhaftigkeit, als das Umsetzen eines bekannten Seelischen in ein Körperliches. Der eigenen Person gegenüber kann der Künstler den Psychologen nicht unterdrücken, sich nicht im rein Anschaulichen bewegen, wie vor einem Fremden, er weiß zu viel von sich, und will sich ja auch, seinem Ausdrucksbedürfnis nachgebend, seiner Seele und seiner Auffassung von ihr bewußt werden.

Wenn die Bemühung um Selbsterkenntnis wirklich ein Motiv ist, das zur Selbstdarstellung führt, so ist die Erfüllung an bestimmte in der Seele wurzelnde Bedingungen geknüpft: die Grenzen der Selbstkennzeichnung liegen in den Schranken der Möglichkeit einer Selbstbeobachtung überhaupt.

Alle Selbstbeobachtung verlangt das Vermögen zur Selbstobjektivierung: wer sich nicht zum Objekt werden kann, eine Spaltung der Persönlichkeit in ein kritisierendes Ich und ein kritisiertes Du vorzunehmen vermag, wird sich stets selbst der Fernste bleiben. Nun erscheint der Künstler als eine durchaus unkritische Natur von vornherein wenig geeignet zur Selbstbeobachtung. Seine Sache ist es ja nicht zu werten und zu urteilen, sondern zu empfinden und darzustellen.

Innerhalb dieser allgemein künstlerischen Aufgabe einer empfindungsmäßigen Aneignung der Welt, läßt sich aber die zweifache Möglichkeit einer mehr subjektiven und einer objektiveren Stellungnahme zu den Dingen unterscheiden, und danach von Ich- und von Sachkünstlern reden, wobei es sich jedesmal um Typen handelt, in denen die eine oder andere Tendenz überwiegt, aber nicht etwa Alleinherrscher ist. Diese Fähigkeit einer größeren oder geringeren Entäußerung des Ichs zugunsten der „sachlichen" Betrachtung von Menschen und Dingen erlaubt es, einen Schluß zu ziehen auf die verschiedene Begabung sich selber zu erkennen und darzustellen. Seinem System zuliebe sah Schopenhauer in der vollkommensten Objektivität das Wesen des Genies überhaupt. Der geniale Mensch besitzt die Fähigkeit sich „seiner Persönlichkeit auf eine Zeit völlig zu entäußern, um als rein erkennendes Subjekt, klares Weltauge, übrig zu bleiben, und dies nicht auf Augenblicke, sondern so anhaltend und so besonnen, als nötig ist, um das Aufgefaßte durch überlegte Kunst zu wiederholen."[6])

Vor anderen lassen sich unter den Porträtisten deutlich die beiden Gruppen der Ich- und der Sachmaler auseinanderhalten. Schon Leonardo, ein kritischer Geist allerersten Ranges, in dem sich nicht nur das künstlerisch Empfindbare, sondern auch das wissenschaftlich Erkennbare mit gleicher Schärfe spiegelte, Leonardo warnte vor dem Ichkünstler auf dem kleinen Spezialfelde der Stellung des Malers zur Menschenbildnerei. Da er wußte, wie groß für den Maler die Gefahr

ist, daß „jeder Teil von Gutem oder Schlechtem", den er in sich hat, sich „zum Teil in seiner Figur zeigen" wird, so schlug er dem Lernenden vor: „suche die guten Partien aus vielen schönen Gesichtern herauszunehmen, deren Schönheit mehr durch öffentlichen Ruhm bekräftigt sei als durch Dein Urteil, weil Du Dich täuschen könntest, indem Du Gesichter nähmest, die Ähnlichkeit mit Deinem haben; denn oftmals scheint es, als gefielen uns solche Ähnlichkeiten, und wärest Du häßlich, Du wähltest nicht schöne Gesichter und machtest häßliche, wie viele Maler, deren Figuren häufig dem Maler gleichen."

Man darf es wohl aussprechen, daß es diese Versetzung jedes fremden Wesens mit einer Dosis des eigenen ist, die uns den Porträts des Rubens gegenüber so ganz vergeblich nach Persönlichkeiten, d. h. nach seelischen Inselwelten, suchen läßt. Gerade die Größe Rembrandts beruht nicht in seiner starken Subjektivität, sondern in der überraschenden Sachlichkeit, in der Fähigkeit, das Ich als prägende Kraft auszuschalten zugunsten von Auge und Hand, den greifenden Organen, die Menschen rein als Menschen ohne ihre Bezogenheiten auf die individuelle Seele des Sehenden zu betrachten. Holbein und Velasquez gehören der gleichen Gruppe an. Sie werden allgemein als die objektiven Malernaturen gekennzeichnet, und sie scheinen es noch mehr als Rembrandt zu sein, aber nur, weil sie eingleisigere Charaktere sind.

Auf der anderen Seite steht für unser Empfinden, um noch einen großen Ich-Porträtisten zu nennen, Dürer, der sich mit seinem Temperament und seinen Gesichtszügen heimlich in die Ähnlichkeit seiner Modelle — ich denke an den Krell, an Holzschuher — hineindrängte.

Bezeichnend für die Abneigung des modernen Subjektivismus gegen die Künstler, die sich gewissermaßen entpersönlichen, um zum Medium zu werden, aus dem die Stimmen der anderen — der Modelle — reden, ist ein Ausspruch Oskar Wildes: „Die einzigen Porträts, an deren Echtheit man glaubt, sind solche, in denen das Modell die Nebenrolle und die Persönlichkeit des Malers die Hauptrolle spielt."[7])

Die Fähigkeit einer Selbsterkenntnis ist aber nicht nur abhängig von der Mitgift des Künstlers an Objektivität, sondern auch vom Grade des Selbsterfahrenen, von Leben und Erlebnis. Es ist

eine Alltagsbeobachtung, daß man mit dem Alter duldsamer, verständnisvoller und objektiver wird. Wie weit das Erkalten des „Blutes", das lindere Fluten des Temperamentes an dieser Wandlung Anteil hat, mag hier dahingestellt bleiben. Wichtiger ist wohl das Psychologische: die Ablösung der Antizipation der Lebenstatsachen, von der die Jugend zehrt, durch die Erfahrung um die Dinge, wie sie sind. An Stelle des Ahnens, das die Welt nach dem Bilde des Ahnenden schafft, ist das Wissen getreten, das Kennengelernthaben, und damit der Ersatz der subjektiven Wertung der Menschen und Dinge, die die Jugend charakterisiert, durch das objektive Verständnis aller Gegebenheiten. Die Altersbildnisse der großen Meister erscheinen uns wahrer als die der jungen Jahre.[8])

Nun gibt aber das Selbstporträt keineswegs nur ein Resultat der größeren oder geringeren Fähigkeit des Malers zur Selbsterkenntnis, seine Erscheinungen beschränken sich nicht sozusagen auf die Protokolle des momentanen psychischen und physischen Tatbestandes, es lassen sich vielmehr aus den künstlerischen Selbstdarstellungen die Wertungen des eigenen Ichs ablesen. Der Künstler malt in sein Eigenporträt den Grad der Selbsteinschätzung hinein, der ihm jeweilig eignet und er stellt sich in diesen freiesten seiner Schöpfungen so dar, wie er sein möchte, er gibt das Wunschbild von sich. Der alte Goethe „nahm" sich historisch, er stellte bewußt die geschichtliche Bedeutsamkeit seiner großen Persönlichkeit sich selbst vor Augen und im Stil der späten Werke aus sich heraus, war er doch nach dem Sinn des Pindarischen Wortes geworden, was er „ist".

Denen es aber nicht beschieden ist, sich selbst zu erreichen, bleibt nur, ihr Ideal von sich selber irgendwie auszuprägen. Der Maler kann es in der Anschaulichkeit des Selbstporträts tun. Und dieses Bedürfnis wird bei ihm wie bei jedem Künstler noch durch ein anderes genährt werden. Sein Schaffen entspringt nicht nur der Lust am „Ich-Sinn", sondern auch der Freude am „Anders-Sein".[9]) Es ist ein Urbedürfnis der Kinder und Künstler und aller Träumernaturen, von der „ausschweifenden" Phantasie sich locken zu lassen, „Luftschlösser" zu bauen und dem Wünschen auf seinen jenseitigen Wegen nachzugehen, die ewig grünen Pfade der Erinnerung, aber auch die goldenen einer geträumten Zukunft zu wandeln. Der Künstler begnügt sich nicht damit, die strömende Kraft und Fülle

seines schöpferischen Wesens zu fühlen, er strebt danach, sich umzufühlen, nicht bloß Ich, auch ein Nicht-Ich zu sein, und die sichtbaren Zeichen solcher Umfühlungsprozesse bilden für den Maler die Selbstbildnisse. Ja, vielleicht wird das Bild der Sehnsucht die vorwaltenden Kräfte in einer Seele noch reiner ausdrücken, als es je das Bild der Beobachtung vermag.

Und hier liegt nun der Ausgleich zwischen den Fähigkeiten und Leistungen der Ich- und der Sachmaler. Sind die ersten den zweiten unterlegen in der Konstatierung des Seienden, so überragen sie die objektiven Begabungen an Kraft, das Gewollte sichtbar werden zu lassen; sie schaffen die Wunschbilder.

Wir besitzen von Dürer kein Selbstbildnis, das ihn für unsere Empfindung mit der selbstverständlichen Wahrheit in allem Sachlichen gibt, die das Selbstporträt des Velasquez auszeichnet, aber er hinterließ der Welt ein Bild alles dessen, was er sein wollte, und ein Werk, nach dem sich unsere Vorstellungen von dem, was „Dürer" heißt, gebildet hat.[10])

Diesem Münchner großen Selbstporträt vorauf gingen die Eigenporträts von 1493 (Leipzig, Sammlung Felix) und das Madrider von 1498. (Abb. 33 u. 34). Beide noch befangene Fixierungen seines wirklichen Aussehens. „Das malt ich nach meiner Gestalt, ich war sex und zwanzig Jor alt" steht auf dem Bilde in Madrid, das sich, aufgehängt zwischen Holbein und Dyck, Rembrandt, Rubens und Tizian beinahe rührend kleinbürgerlich in Gesinnung und malerischer Haltung ausnimmt. Aber auch hier zeigt sich schon die Lust am „Anders-Sein"; sie wagt sich freilich nur in bescheidensten Grenzen ans Licht; in der Wahl einer phantastischen Kostümierung statt des Alltagskleides. Das Gesicht trägt den ganzen schwermutsvollen Ernst des Germanen, der sein Künstlertum als eine Berufung von oben, sein Genie als eine tiefernste Verpflichtung Gott gegenüber ansieht. Wahrscheinlich in Italien malte Dürer das große Münchener Selbstbildnis. Es ist nicht mehr der gleiche Mann, es ist überhaupt nicht mehr Dürer, sondern das Bild des deutschen Künstlers überhaupt sieht durch die Züge dieser Persönlichkeit hindurch. Schon das Format — überlebensgroß — weist darauf hin, daß Dürer hier geben wollte, was von ihm sein Leben überdauert, sein „Unsterbliches", in sichtbarer Gestalt. Konnte Goethe in seiner begeisterten Beschreibung des



Albrecht Dürer: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) (Phot. Hanfstaengl)



Albrecht Dürer: Selbstbildnis

(München, Ältere Pinakothek) (Phot. Hanfstaengl)

34

Leipziger Selbstporträts, dieses liebenswürdigen Bräutigamsbildnisses, die Worte gebrauchen: „reich und unschuldig", so nannte Cornelius den Kopf auf dem Münchener Gemälde „glühend und streng".

Nun ist aber zu sagen, daß Dürer in diesem Selbstbildnis nicht nur sein Vollkommenes Ausdruck gewinnen lassen wollte, sondern das Problem eines erhöhten persönlichen Daseins und Aussehens dem weiteren und allgemeineren des „schönen" Menschen einfügte. Das Suchen, über den charakteristischen Menschen des Quattrocento hinweg zum vollkommenen zu kommen, war eine Schöpfung der italienischen Renaissance. Leonardo auch hier der allseitige Anreger! Das Interesse am Wirklichen verband sich dem am Wesentlichen, ja, die Schönheit begann in die Stelle der höheren und letzten Instanz der Wirklichkeit gegenüber einzurücken. Die Proportionslehren, die Dürer aus italienischen Köpfen übermittelt wurden, waren nur ein Versuch, dem Problem der Schönheit von außen her mit Zirkel und Maßstab beizukommen. Dürer hat sie benutzt, sein eigenes theoretisches Bemühen um die Kunst galt diesen wissenschaftlichen Bestrebungen. Was er aber, unbewußt, aus Allereigenstem hinzutat, war die Herausbildung eines Typischen von innen heraus, ich möchte sagen, gegenüber der ästhetischen romanischen Tendenz, die Unvollkommenheiten der Individualität zu überwinden, der ethische Trieb, das Wesenhafte des Menschen zu befreien aus der Haft des Unwesentlichen. Wollte Luther die Innerlichkeit des Menschen entbinden, so strebte Dürer, in den großen künstlerischen Werken ein Bild seiner befreiten Äußerlichkeit zu geben.

An Schwung des großen Wollens hat kein deutscher Künstler Dürer wieder erreicht, und das Problem des „harmonischen Menschen" im Sinne seiner äußeren Bildung existiert für den modernen Künstler nicht mehr, hat sich doch die gesamte Fragestellung seit der Renaissance gewandelt.

Zu dieser Wandlung in den Empfindungen des Menschen seiner Äußerlichkeit gegenüber trug wohl die veränderte Denkweise über das Verhältnis der Seele zum Körper bei. Uns steht der Dualismus: Leib und Seele nicht mehr mit mittelalterlicher Schroffheit als eine unüberbrückbare Kluft vor Augen, die Himmlisches und Irdisches, den Fluch der Tiefe und das Geschenk der Höhe voneinander trennt. Der Gedanke: „Wer überwindet, der gewinnt", trieb die wachen

Geister des Mittelalters vorwärts in die faustischen Bemühungen hinein, über die Natur, über die engen Schranken der Irdischkeit hinauszukommen in das Reich der befreiten Geister.

Als ein Teilproblem dieser allgemeinen Aufgabe ist auch das Ringen der Maler zu betrachten um eine Schönheit, die irgendwie in der Natur vorgebildet sein muß, die es daher nur gilt „herauszureißen", wie Dürer sagte. So nehmen sie auch ihre eigene Äußerlichkeit nicht hin als eine unantastbare Tatsache, sondern sie betrachten sie als etwas Steigerungs- und Bildungsfähiges im Sinne des Ideals einer leiblichen Harmonie des Menschen.

Von dem Renaissance-Künstler, der am tiefsten litt unter der beschränkten Ausdrucksfähigkeit des menschlichen Körpers für die Welt an Leidenschaft, Gefühl und Willen, die in ihm lebt, von Michelangelo haben wir kein Selbstbildnis. Weigerte er sich schon, die Individualität seiner Mitmenschen ähnlich nachzugestalten, da ihm keine gegebene Form Genüge zu tun schien, so mußte es ihm unmöglich erscheinen, Lust und Qual der eigenen Innerlichkeit in dem Zerrbild, das der blinde Spiegel seiner Äußerlichkeit von ihnen geben konnte, offenbar werden zu lassen. Er war ein Schweiger, und das Bedürfnis einer Aussprache in wohlgesetzter Rede fehlte ihm, nur stammelnd, in Urlauten verriet er Bewegungen und Geheimnisse seiner Seele, ihre „Melancholia" im „Pensieroso" und ihre „Terribilità" im „Moses".

Der Künstler unserer Tage steht anders zu sich und Welt. Keine einheitliche Lebensstimmung hebt ihn auf gewaltigen Schwingen von der Erde — einem Ideal entgegen, sein Leib ist ihm ein Stück Natur, wie jedes andere, etwas, das man anerkennen muß, weil es ist. Der Gedanke einer neuen Humanität ist wohl hier und da lebendig, — aber die Form, in der sie anschauliche Wirklichkeit gewinnen könnte, noch von keinem gefunden.

Was bleibt, ist: Beobachten und Verstehen. Weil aber jede Selbsterhöhung den Sinn verloren hat, gibt es doch kein „Vor-Bild", auf das der Blick des an sich Schaffenden sich heften könnte, findet die Lust mancher am „Anders-Sein" ihre Befriedigung im Extrem des Ideals: in der Karikatur. Die Selbststeigerung im Eigenporträt kippt um in die Selbsterniedrigung, an Stelle des Ausdruckes der Selbstachtung tritt die Selbstverspottung. Auf die Enthüllung des

Seelenkernes ist auch die Selbstkarikatur aus, aber sie entspringt einer anderen Gesinnung, einem Gemisch aus Wehmut und Zorn, aus Mitleid und Verachtung für sich selbst, einer Freude, sich selbst wehe zu tun und zugleich dem Gefühl des Schmerzes darüber, wie wehe es tut. So zeichnete Toulouse-Lautrec mit unerbittlicher Sachlichkeit und der ganzen Kraft des großen Karikaturisten die Parodie seines verkrüppelten Körpers auf seinen Geist. Harmloser ist eine Selbstverspottung Beardsleys. Unter einem riesigen schwarzen, mit großen Blumen bestickten Betthimmel liegt — winzig klein — der Maler in weißen Kissenbergen ertrinkend, den allein sichtbaren Kopf von einem Turban umwunden. Das Blatt trägt die — in ihrer Beziehung auf den Maler — problematische Inschrift: „Par les Dieux jumeaux, tous les monstres ne sont pas en Afrique." Eine unfreiwillige Selbstkarikatur lieferte Wiertz. Sein Selbstbildnis erklärte er für das einzige von ihm vorhandene Porträt. In der Inspirations-Attitüde, einen phantastischen Mantel umgeschlungen, hat er sich gemalt. Das Bild trägt die Aufschrift: „La critique en matière de peinture, est-elle possible?"

Da in der Porträtkunst alle Darstellung eines Seelischen gebunden ist an die des Körperlichen, wird auch die Fähigkeit des Malers, im Selbstbildnis den Resultaten seiner Selbsterkenntnis anschaulichen Ausdruck zu schaffen, eingeschlossen sein in die Schranken der Wahrnehmung seines Äußeren. Woher stammt dem Künstler das Wissen um seine Außenseite? Aus der Selbstbeobachtung im Spiegel und aus den sprachlichen oder bildnerischen Mitteilungen anderer, bzw. in unserer Zeit aus der Photographie.

Die Spaltung der Persönlichkeit in Subjekt und Objekt, die bei der nach innen gewandten Selbstbeobachtung vom Bewußtsein vollzogen wird, gelingt für eine auf das Außen gerichtete Beobachtung dem Spiegel. Im Spiegelbilde hat der Maler sein Ich als körperliches Modell vor sich.

Ernst Mach hat einmal zur scherzhaften Illustrierung der Aufgabe: die Selbstschauung „Ich" auszuführen, eine Zeichnung von dem entworfen, was man ohne Hilfe eines Spiegels und in der Rückenlage bei monikularem Sehen vom eigenen Körper wahrzunehmen vermag.[12])

Die psychologische Folge der Tatsache, daß wir uns ohne

Kopf sehen, ist die einer recht schlechten Bekanntschaft mit dem eigenen sichtbaren Ich.

Auch dafür finden sich bei Mach zwei treffende Beispiele; er schreibt: „Als junger Mensch erblickte ich einmal auf der Straße ein mir höchst unangenehmes widerwärtiges Gesicht im Profil. Ich erschrak nicht wenig, als ich erkannte, daß es mein eigenes sei, welches ich an einer Spiegelniederlage vorübergehend durch zwei gegeneinander geneigte Spiegel wahrgenommen hatte. — Vor nicht langer Zeit stieg ich nach einer anstrengenden nächtlichen Eisenbahnfahrt sehr ermüdet in einen Omnibus, als von der anderen Seite auch ein Mann hereinkam. »Was steigt doch da für ein herabgekommener Schulmeister ein«, dachte ich. Ich war es selbst, denn mir gegenüber hing ein großer Spiegel. Der Klassenhabitus war mir also viel geläufiger als mein Spezialhabitus."

Ein derartiges Unbekanntsein mit dem natürlichen Eigenbilde kann aber nur völlig erklärbar werden aus der fehlenden Vorstellung von unserem Aussehen. Während wir uns die Mitmenschen in ihrer körperlichen Erscheinung, von Kopf zu Fuß, vorzustellen vermögen, gibt es uns selbst gegenüber zwar vier verschiedene, aber gleich fragmentarische Vorstellungsmöglichkeiten. Erstens: wir „sehen" und fühlen uns in Bewegung, richtiger, wir sehen das von uns, was wir im Leben von unserem bewegten Körper, beim Gehen etwa, gewohnheitsmäßig wahrnehmen, vor allem die Hände und Beine — und diese Vorstellung löst in uns Anklänge an Bewegungsempfindungen aus. Zweitens: wir stellen uns selbst als Bild nach außen projiziert vor, gewissermaßen wie eine schemenhafte Gestalt ohne faßbare Einzelheiten, wir sehen uns als „Person" sitzen, stehen, gehen, handeln, sind aber unfähig, über die allgemeine blasse Vorstellung einer menschlichen Gestalt hinaus die Erinnerung zu beleben und zu klären und deutliche anschauliche Vorstellungen, etwa aus dem uns aus dem Spiegel bekannten Wahrnehmungsmaterial, in das verschwommene Bild einzutragen. Jedenfalls erblicken wir uns in der Vorstellung nicht etwa als Menschen ohne Kopf, sondern wir stellen uns entweder unser Bewegtsein vor — oder uns als ein außenstehendes Wesen mit einem Kopf, aber ohne erkennbare Züge. Der dritte mögliche Typus einer Selbstvorstellung, daß man sich nur an seine inneren Erlebnisse erinnert, an das, was man in dieser oder jener

Situation gesagt, gedacht, geurteilt hat, nicht aber, wie man dabei gesessen, gestanden und ausgesehen hat, entbehrt aller anschaulichen Inhalte. Die vierte Form einer „Erinnerung" an sich selber schließt akustische Reproduktionen in sich: man stellt sich die eigene Person redend vor, man reproduziert Gehörswahrnehmungen und Sprechempfindungen.

Diese vier Möglichkeiten der Selbstanschauung „Ich" in der Vorstellung entsprechen den bekannten typischen Gedächtnisformen: des motorischen, visuellen, logischen und akustischen Gedächtnisses. Das tatsächliche Verhältnis der verschiedenen Vorstellungsarten zueinander im Vorstellungserlebnis ist das einer gegenseitigen Ergänzung und Durchdringung; nur von einem Überwiegen der einen oder der anderen Vorstellungsweise läßt sich reden.[18])

Für unsere Betrachtung kommt der visuelle Typus vor allem in Betracht. Ihm werden von vornherein die Maler zuzuzählen sein; beruht ihr ganzes Schaffen doch auf einer besonderen optischen Wahrnehmung und Vorstellungsmöglichkeit. Sie zeichnen sich, mehr noch als durch das künstlerische „Sehen" im psychologischen Sinne, durch ihr ausgebildetes Formen- und Farbengedächtnis aus. Es ist also anzunehmen, daß die bildenden Künstler am ehesten imstande sein könnten, ihre blassen Ich-Vorstellungen mit Hilfe der Erinnerungsbilder aus den Spiegelerlebnissen zu beleben.

Diesen selbst haften aber Mängel an, die weder ihre unmittelbare Benutzung als Wahrnehmungen noch die mittelbare als Vorstellungen für die Bildzwecke empfehlen. Im Spiegel sieht man sich stets nur in der Situation des Spiegelns, man lernt also aus ihm sein Gesicht nicht so kennen, wie das der anderen: als Schauplatz mannigfacher seelischer Erregungen, man hat im Spiegel gleichsam gar nicht sein Gesicht, sondern man „macht ein Gesicht". Dadurch, daß sich die Aufmerksamkeit auf unsere irgendeiner Empfindung Ausdruck gebenden Züge richtet, töten wir das Gefühl, das diesen Gesichtsausdruck erzeugt hat und damit die Wahrheit des Aussehens selbst, der Ausdruck des Beobachtens schiebt sich sofort über den des inneren Erlebens.

So lassen sich gewisse physiognomische und psychologische Merkmale des Selbstbildnisses auf seine Entstehung nach dem Spiegelbilde zurückführen. Als Folgen der äußeren Bedingungen

betrachten wir den Ausdruck einer gewissen Spannung in den Zügen, der sich auf vielen Selbstbildnissen findet. Das Begleitetsein der willkürlichen Aufmerksamkeit von Tätigkeits- und Spannungsempfindungen drückt sich im Gesicht des aufmerksam Beobachtenden aus, er sieht „gespannt" aus. Richtung und Bewegung der Aufmerksamkeit zeigt der Blick, dessen Bedeutsamkeit als Mittel seelischen Ausdruckes in dieser Leistung gipfelt. Die Richtung der Aufmerksamkeit des Malers auf sich wird also im starr fixierenden Blicke angekündigt. Dieser eigentümliche Selbstbildnisblick erklärt sich aber nicht nur als Aufmerksamkeitszeuge, sondern auch aus der Gewohnheit des Malerauges zu fixieren, die Dinge mit dem Blick zu packen und aufzuspießen.

Spannung der Gesichtszüge, bedingt durch Aufmerksamkeit und den fixierenden Charakter des Blickes, geben den Gesichtern einen Anschein von Aktivität und starker Willentlichkeit. Aktiv gerichtete Künstlertemperamente werden daher in den Eigentümlichkeiten des Selbstbildnisses eher einen deckenden Ausdruck ihrer Seelenhaftigkeit finden, als Maler von vorwiegend passiver Gefühlsanlage. Die letzten sind dafür aber in der Lage, sich wenigstens im Selbstbildnis ein Maß an Energie in die Augen zu malen, dessen sie im Leben entbehren.

Sind bestimmte physiognomische Eigentümlichkeiten der malerischen Eigendarstellungen auf das „Spiegeln" zurückzuführen, so modifiziert der Spiegel selbst, dank seiner stofflichen Qualitäten, den natürlichen Eindruck. Das Glas bewirkt eine gewisse Harmonisierung aller Lichter und Farben, es gibt das Gespiegelte nicht nur auf zwei Dimensionalitäten zurückgeführt, also auf eine für die malerische Verwendung gleichsam präparierte Welt, sondern auch — an der Wirklichkeit gemessen — in einem freilich ganz schwachen einheitlichen Ton. Von den möglichen Verzerrungen des Bildes im Spiegel durch seine etwas mehr oder weniger konvex oder konkav gekrümmte Oberfläche ist abzusehen, da, meines Wissens nach, noch kein Maler von diesen Zerrbildern seiner selbst — auch nicht für den Zweck der Selbstkarikatur — Gebrauch gemacht hat.

Eine amüsante bildnerische Darstellung der äußerlichen Entstehung des Selbstporträts also gleichsam ein Stück Theater im Theater, hat Johann Vernys in seinem Bilde der Uffizien gegeben. Er zeigt

sich zwischen der Staffelei mit dem angelegten Selbstbildnis und einem Spiegel stehend und zwar von hinten gesehen, so daß sein Gesicht nun einmal im Spiegel und einmal im Selbstbildnis erscheint.

Der Gebrauch des Spiegels, nicht nur zum Zwecke der Selbstdarstellung, sondern als „Lehrer" der Maler, wie ihn Leonardo nennt, ist in Italien allgemein verbreitet gewesen. „Man muß den Spiegel" — so lehrte Leonardo — „zum Meister nehmen, das heißt, den ebenen Spiegel, weil auf seiner Oberfläche die Dinge mit einem Bild in vielen Teilen Ähnlichkeit besitzen . . . und wenn Du weißt, daß der Spiegel durch das Mittel der Umrisse, der Lichter und Schatten die Dinge Dir losgelöst und frei erscheinen läßt, und da Du unter Deinen Farben die Lichter und Schatten viel wirkungsvoller hast als jene des Spiegels . . . . so wird auch Dein Gemälde erscheinen, wie ein Stück Natur, das in einem großen Spiegel gesehen ist."

Filippo Villani weiß in seinen: „Vite d'uomini illustri fiorentini" schon von einem Giottoschen Selbstbildnis zu erzählen, das mit Hilfe von Spiegeln hergestellt war, und Vasari berichtet wiederholt von Selbstbildnissen aus dem Spiegel, so von dem Ghirlandajos in der Kapelle Tornabuoni in St. Maria Novella in Florenz und von einem freilich sehr zweifelhaften Eigenporträt Masaccios in der Brancaccikapelle, das nach dem Spiegel so gut gemalt war, „daß es wie lebend erschien". Ihres Spiegelbildcharakters wegen lassen sich solche Selbstbildnisse in der Assistenz aus der sie etwa umgebenden Menge sonstiger Porträtgestalten relativ leicht herausfinden; vor allem an dem starr-fixierenden Blick der Augen.

Im 14. Jahrhundert hatten die Maler — wie z. B. Vasari von Giotto und Simone Martini berichtet — es vorgezogen, mit Hilfe von zwei Spiegeln sich im Profil zu malen, um der malerisch schwierigeren Enfacedarstellung zu entgehen. Die komplizierte Selbstaufnahme durch Doppelspiegelung erschien der Wiedergabe in der Vorderansicht gegenüber als das kleinere Übel.

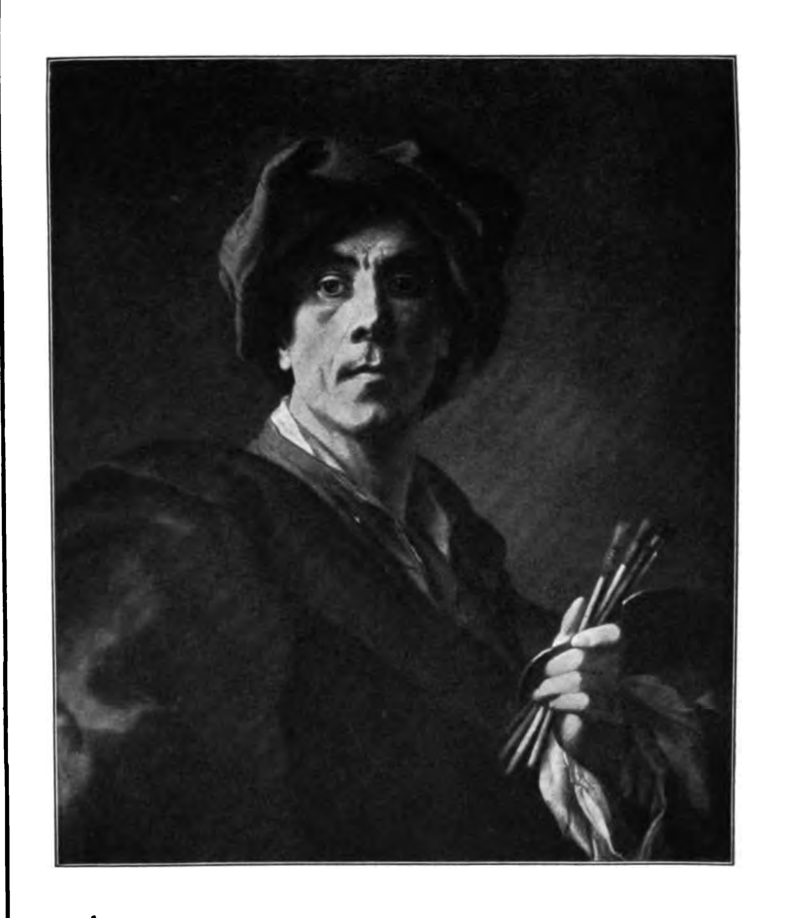
Eine Vorfrage nach dem physiognomischen Habitus des Künstlerkopfes, dessen malerische Darstellung in der Spiegelbeobachtung den gekennzeichneten Einschränkungen unterworfen ist, mag sich anschließen.

Schopenhauer entwirft in seinen Ergänzungen zum dritten Buch der „Welt als Wille und Vorstellung" eine Skizze des genialen

Gesichtes, wie es seinem Begriff des Genies entspricht, und man wird versucht, in ihr eine Art verkappten literarischen Selbstporträts zu betrachten. Da heißt es nach Beschreibung des „Stempels der Gewöhnlichkeit", der den allermeisten Gesichtern aufgedrückt ist: „Hingegen liegt der Ausdruck des Genies, welcher die augenfällige Familienähnlichkeit aller Hochbegabten ausmacht, darin, daß man das Losgesprochensein, die Manumission des Intellekts vom Dienste des Willens, das Vorherrschen des Erkennens über das Wollen, deutlich darauf liest; und weil alle Pein aus dem Wollen hervorgeht, das Erkennen hingegen an und für sich schmerzlos und heiter ist, so gibt dies ihren hohen Stirnen und ihrem klaren, schauenden Blick, als welche dem Dienste des Willens und seiner Not nicht untertan sind, jenen Anstrich großer, gleichsam überirdischer Heiterkeit, welcher zu Zeiten durchbricht und sehr wohl mit der Melancholie der übrigen Gesichtszüge besonders des Mundes zusammen besteht, in dieser Beziehung aber treffend bezeichnet werden kann durch das Motto des Jordanus Brunus: „In tristitia hilaris, in hilaritate tristis."

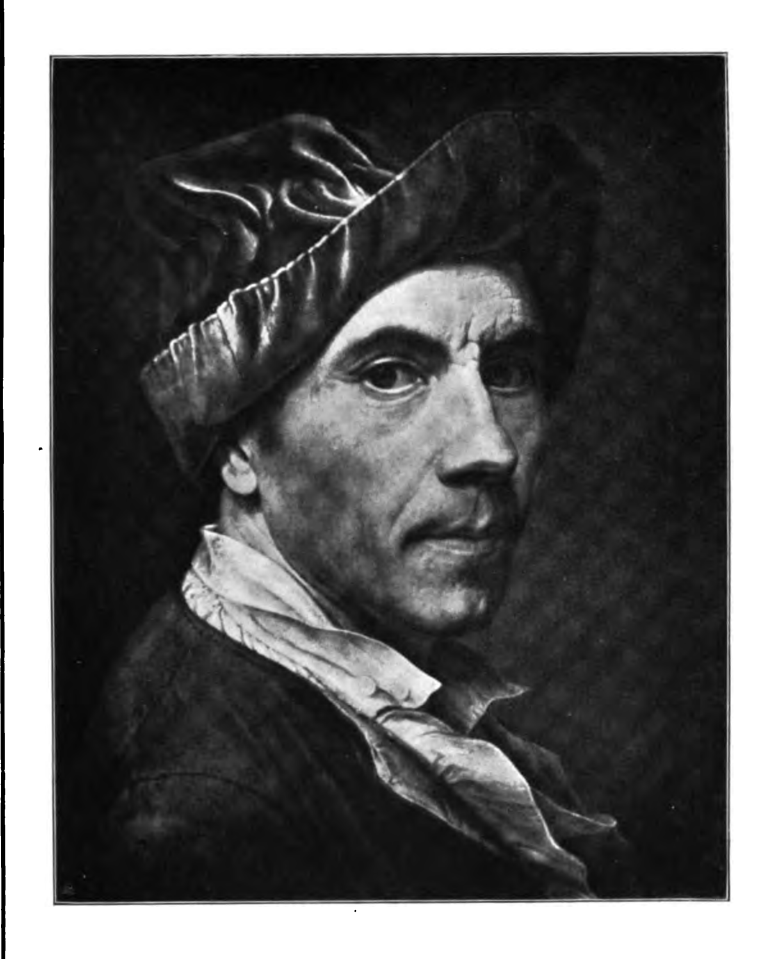
Sehen wir die Malerselbstbildnisse auf Schopenhauers physiognomische Merkmale des Genies hin durch, so bleiben wir nur bei einem, dem der Augen, stehen. Freilich nicht, um aus dem „strahlenden" Auge das Genie des Besitzers abzulesen, davor warnt schon die Herkunft des Bildes aus dem Spiegel. Der Kopf Seybolds (Dresden) entspricht etwa den Forderungen des Philosophen an einen Ausnahmekopf und ist sicher eine auffallend energische, männliche Erscheinung, deren Charakter das Selbstbildnis im Louvre vielleicht noch reiner, mit weniger Inszenierung herausbringt. (Abb. 35 und 36). Und doch war dieser fast unbekannte Denner-Schüler keineswegs ein Genie. Andererseits fehlen z. B. Velasquez und gar Rembrandt alle Schopenhauerschen Kennzeichen der genialen Veranlagung; auf dem Gesichte des einen liest man keineswegs das „Losgesprochensein des Intellekts vom Dienste des Willens", und des anderen Physiognomie zeigte niemals „jenen Anstrich großer, gleichsam überirdischer Heiterkeit".

Das Einzige, was sich — vielleicht — von den Maleraugen aussagen läßt, ist eine gewisse Stetigkeit des Blickens, die weniger das Zeichen einer bestimmten Seelenverfassung ist, als sich herausgebildet hat durch die Gewohnheit des Beobachtens und Fixierens, durch den steten Gebrauch aller Fähigkeiten des Auges. Stärker als etwaige



Christian Seybold: Selbstbildnis

(Dresden, Gemäldegalerie) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)



Christian Seybold: Selbstbildnis

(Paris, Louvre) (Phot. Ad. Braun & Cie.)

36

Gemeinsamkeiten in der Augenbildung und im Blick der Selbstporträts machen sich gewisse Unterschiede im Aussehen fühlbar.

Ich glaube zwei Blicktypen unterscheiden zu dürfen, Grundeigentümlichkeiten im Charakter des Auges, die sich psychologisch ableiten aus den schon gekennzeichneten Wesensdifferenzen des Sach- und des Ich-Künstlers, jedenfalls mit dieser eng zusammenhängen. So zeigen die Selbstbildnisse das Beobachter- und das Träumerauge, man könnte auch sagen: das Auge des Naturforschers und das des Dichters.

Rembrandts radiertes Selbstbildnis von 1649 gibt die klarste Vorstellung von der Art zu sehen, die wir als Beobachterblick bezeichnen. Hinter dem Tische bei der Arbeit sitzt der Maler der Anatomie und heftet einen sezierenden Blick auf das Modell, kalt, scharf und unerbittlich bloßlegend wie das Messer des Chirurgen. Das sind die gleichen durchaus sachlichen, von der Maler„seele" nichts, aber die ganze Aufnahmeenergie verratenden Augen, die uns auch aus den Miniaturselbstbildnissen Holbeins in der Wallace Collection und in Hannover anblicken. Die Übereinstimmung aller sogenannten Selbstbildnisse Holbeins — auch des schwachen Florentiner — in der Wiedergabe dieses Charakteristikums hebt wohl die Bedenken auf, daß das Originalporträt wahrscheinlich in keinem der kleinen Rundbilder zu sehen ist.

Schon auf der frühesten Selbstbildniszeichnung Menzels, die er im 19. Jahre anfertigte, fällt der beobachtende Blick auf, und hier mag die Bemerkung eines Augenarztes eingeschaltet sein über den Unterschied der Augengröße in Menzels Selbstporträts. Auf den späteren Eigendarstellungen mit Brille macht sich nämlich das Stechende des Blickes dadurch noch fühlbarer, daß das Auge kleiner erscheint, als auf dem Selbstporträt ohne Brille, und diese Differenz ist — ein Beweis für die Selbstbeobachtungsschärfe des Malers! — zurückzuführen auf „den Einfluß der Konkavgläser, die das schöne große Auge des Kurzsichtigen verkleinern."[14])

Mit dieser Gruppe der Beobachter unter den Malern konfrontieren wir den Poeten. Dürers „Seherblick" auf dem Münchener Idealporträt ist stets aufgefallen. Etwas Versonnenes, halb nach innen Gekehrtes liegt aber auch schon in seinen Augen auf den früheren Selbstdarstellungen: von der befangenen Zeichnung des 13jährigen

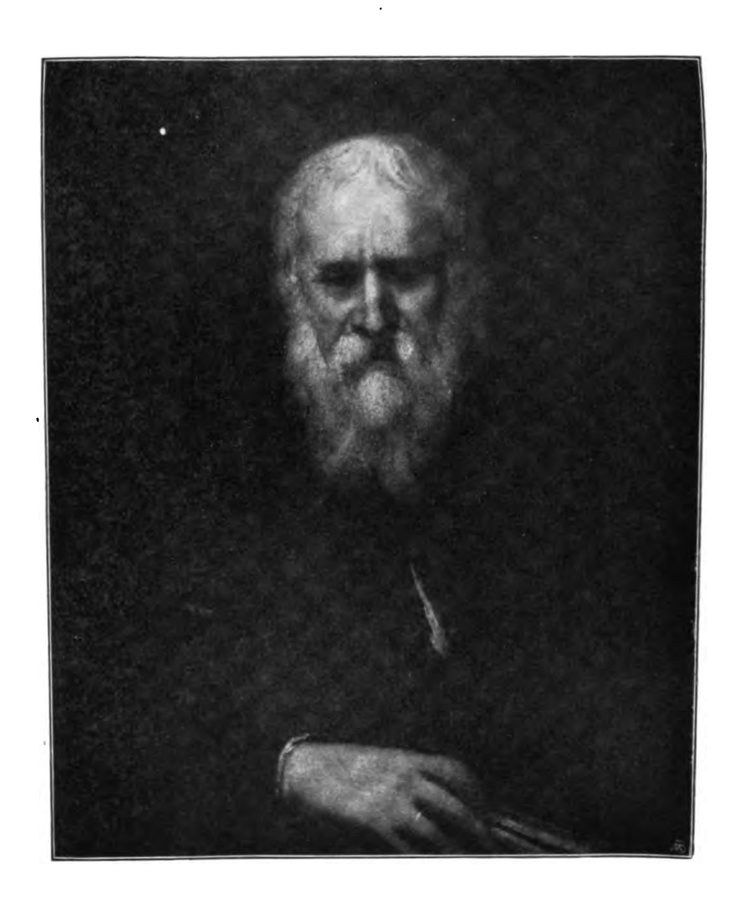
Knaben an, über die „Stammelverse“ des Jünglingsblattes aus den Lehr- und Wanderjahren hinweg bis zu der in sich gefestigten Haltung des Madrider Bildnisses.

Aus Augenhöhlen, die ein lebenslanges Übermaß des Schauens gleichsam ausgebrannt hat, blickt der greise Tintoretto (Paris, Louvre und Florenz, Uffizien), oder richtiger er blickt nicht, sondern hält uns die Krater entgegen, die in die Tiefen des Kopfes und der Seele zu führen scheinen. (Abb. 37). Wer einmal in die unvergeßlichen Augen dieser Selbstporträts geblickt hat, wird die Inschrift an der Büste im Hofe des Dogenpalastes nicht lügnerisch schelten, in der es heißt: „Fu così rapido d' ingegno e di mano.“

Der „blinde“ Blick sagt nichts aus über eine mangelnde tatsächliche Sehfähigkeit der Maler, sondern er kündet nur ihr besonderes Verhältnis zur Wirklichkeit. Wenn die Beobachternaturen gleichsam vom Auge in den Pinsel zu leben scheinen, stets auf dem Anstand, so ist es, als ob die Augen der Träumer der vorüberstreichenden Dinge harrten, die in ihre Trichter hineingezogen und in die Tiefen der Seele gerissen werden. So blickt Segantini auf seiner merkwürdigen Selbstdarstellung in Pastell, — der Erdichter einer seltsam verworrenen Ästhetik, die in dem Satze gipfelt: „Das wahre Leben ruht ganz in der Traumwelt.“ Es ist gewiß für die Stellung Segantinis zur Porträtkunst kennzeichnend, daß sein bestes Porträt „Bildnis eines Wohltäters“ (Mailand, Ospedale maggiore) nach dem Tode des Dargestellten — auf Grund einer Photographie — entstanden ist und entstehen konnte.[15])

Und Carrières Selbstporträt ist nicht mehr eine Darstellung, sondern eine Phantasie in Helligkeiten über die Schwermut seiner Seele. Das Extrem zu der ängstlichen Abschrift des Spiegelbildes, das die Seele nur in dem Zustand einer momentanen Gespanntheit und Aktivität zeigt, ist in diesen Bildern erreicht, die nicht irgendein Äußeres wiedergeben, sondern einzig ein Inneres frei gestalten wollen.

Man kann oft hören — und auch hier wurde der Vergleich benutzt — in den Selbstbildnissen, vor allem in Reihen, wie sie Rembrandt, Reynolds, Boecklin u. A. hinterlassen haben, sei eine gemalte Selbstbiographie enthalten. Eine Beziehung zu suchen zwischen dem bildnerischen und der literarischen Form der Selbstdarstellung liegt nahe, und doch ist in Wirklichkeit der Versuch, die Parallele



Tintoretto: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) (Phot. Alinari)

37

unter irgendeinem ästhetischen Gesichtspunkte durchzuführen, wenig ergiebig. Zwischen dem gemalten und dem geschriebenen Selbstporträt klafft nun einmal der Abgrund, der alle malerische Menschendarstellung auf ewig von aller dichterischen trennt, und den zu überbrücken man heute mit mehr Recht denn je als ein durchaus dilettantisches und von vornherein aussichtsloses, weil unpsychologisches Bemühen bezeichnen darf.

Die literarische Selbstbiographik muß der malerischen schon darin um ein Unendliches voraus sein, daß ihre Schilderung des Seelischen nicht ausschließlich an das Medium einer anschaulichen Körperhaftigkeit gefesselt ist, daß sie andere Ziele mit anderen Mitteln verfolgt.

Vor allem ist es aber den Dichtern, denen der Selbstbiograph nach Goethischer Denkweise zuzuzählen ist, vorbehalten, den Ablauf der seelischen Bewegtheit, die Folgen ihrer Zustände, und das heißt eigentlich erst ihr Leben zu schildern. Der Poet gibt das „Jahr der Seele" und ihre Jahre, Vergangenheit und Zukunft, Werden und Vergehen. Will der Maler, wie es der Sinn aller Biographik verlangt, den Wandlungen seiner eigenen Seelenhaftigkeit nachgehen, eine Kontinuität der Entwickelung seines „Ichs" schildern, nicht bloß sein Wesen in einer einzigen anschaulichen Form zusammenfassen, so bleibt ihm nur die Form der Reihenbildnisse, die Aufnahme des psychischen und physischen Tatbestandes von Jahr zu Jahr, oder von einem entscheidenden Wendepunkt zum anderen. Einzig eine derartige Folge von Selbstporträts, bewußt als Kapitel der eigenen Lebensbeschreibung gedacht, ließe sich auf ihren psychologischen Gehalt hin mit den literarischen Autobiographien vergleichen. Wir besitzen eine solche gemalte „Geschichte meiner Seele" aber von keinem Maler — auch nicht von Rembrandt.

Es hat daher wenig Sinn zu fragen, ob die bildnerische oder die dichterische Form der Selbstdarstellung in einer bestimmten Epoche und Nation, also etwa im mittelalterlichen Italien, vorangegangen sei. Vergleichbare Biographien hier und dort gibt es eben nicht. Einzig könnte versucht werden, dem Erwachen des künstlerischen Interesses an der Entdeckung und Schilderung der menschlichen Individualität in beiden Künsten nachzugehen, also dem weiteren Probleme der Darstellung menschlicher Innerlichkeit überhaupt, dessen

eine dem künstlerischen „Ich“ zugewandte Seite die Selbstdarstellungsweisen sind. Aber auch diese Frage ist kaum beantwortbar.

Wenn man die Unterschiede der Vollbringbarkeit hier wie dort, die verschiedenen Schranken der Form in Dichtung und Malerei abzieht — und den Blick nur auf das Wollen und die Intentionen der Schaffenden richtet, so scheinen in Italien die Anfänge in der Schilderung des Menschen ungefähr zusammenzufallen. Denn, so unendlich verschieden auch die Ausdruckskraft Dantes und Giottos ist, als die Tat des Malers wurde in Italien selbst stets empfunden, daß er, wie Vasari sagt, „die Bildnisse lebender Personen in die Kunst einführte“. Und unter diesen waren sein eigenes und das Porträt des großen poetischen Zeitgenossen.

Freilich der Unterschied in der Plastizität des dichterischen und malerischen Materiales, in der Nachgiebigkeit der Ausdrucksmittel und der Technik den Formbemühungen des Künstlers gegenüber war noch ein unermeßlicher. Dort in der „Vita nuova“ das erste lyrische Abbild der subjektiven Innerlichkeit ihres Dichters mit allen Temperamentschwankungen einer „modernen“ Seele, hier die Kraft einer vielleicht gleichstarken Innerlichkeitserfassung, aber gelähmt durch die Unfähigkeit des Auges und der Hand alles Geahnte und Empfundene in ein Geschautes und wieder Schaubares umzuschaffen. Die Poesie eilte im Vollbringen der Malerei weit vorauf, ist doch der Weg vom Herzen zum Wort kürzer, als der vom Auge in den Pinsel.

Und dann ging Petrarca über Dante noch hinaus. Was er schrieb, bezog sich im Grunde auf ein einziges Thema: auf die Seele des Menschen, und er entdeckte an sich und damit an ihr neue Seiten, Gefühlsmöglichkeiten, die nur auf das Erwecktwerden gewartet zu haben schienen. So war er einer der ersten, denen ein Naturgefühl, wie wir es verstehen, zu einem unverlierbaren Zuwachs des seelischen Besitzes an Empfindungsgütern wurde. Aber Petrarcas gesamte Selbstdurchforschung ist nicht mehr von der gleichen Scham vor sich selber, die Dante auszeichnete, Petrarca geht auf dem Zickzackpfade, der zwischen der Aufrichtigkeit und der Pose hindurchführt, er nahm sich schon pathetisch.[16])

Und mit dieser Selbsterhöhung erwachte der Trieb nach Selbstüberdauerung, nach einer Beschlagnahme anderer Seelen durch die

eigene im Leben wie im Tode. Der Verfasser der „Briefe an die Nachwelt", Nachfolger Augustins und Vorläufer J. J. Rousseaus, war auch der erste literarische Vertreter der großen und rücksichtslosen italienischen Ruhmsucht, einer — man ist versucht zu sagen „pathologischen" — Steigerung des Ich-Gefühles, die ihren bildnerischen Ausdruck im Aufblühen der Porträtmalerei fand. Die Inschrift: „is perfecit opus!" auf den Selbstbildnissen in der Assistenz, gewinnt in diesem Sinne noch einen anderen, volleren Klang, sie wird neben einer Aufklärung an die Zeitgenossen zu einem stolzen Hinweis der Nachwelt gegenüber.

2. Die künstlerische Individualität

Wenn das Selbstbildnis die Darstellung der künstlerischen Individualität mit malerischen Ausdrucksmitteln sein soll, so will damit nur gesagt werden, daß es seelische Grundhaltungen dieses Persönlichkeitstypus zur Anschauung bringt. Das Eigenporträt offenbart nicht nur den Schaffenden, sondern in ihm Lust und Leid des Schaffens und den Weg der schöpferischen Phantasie.

Wir werfen einen Vorblick auf den Grundriß dieser Seele, deren Schicksale wir in den Selbstdarstellungsversuchen der Künstler widergespiegelt zu sehen glauben. Das Eigentümliche der psychischen Disposition, die den Nährboden hergibt für das Entstehen des Triebes zur künstlerischen Produktion, ist eine erhöhte Ansprechbarkeit der Seele für den unendlichen Reichtum aller — von innen wie von außen — an sie herantretenden Reize. Das Empfindungsleben des künstlerisch eingestellten Menschen wird gekennzeichnet durch die Fülle, die Intensität, Schärfe und Lebhaftigkeit der Wahrnehmungsbilder einerseits, durch die Treue, Klarheit und Anschaulichkeit der Erinnerungsbilder andererseits. Dieses gesamte Material wird nun aber der Seele in einer charakteristischen Färbung übergeben, es ist nicht nur gefühlsbetont, sondern gefühlsdurchtränkt, gleichsam mit Lust-Unlustwerten gesättigt. Es ist also, als ob die schöpferisch begabte Psyche des „Leistungsmenschen" einen erhöhten Grad an Lebendigkeit mitbekommen hat, eine über das Durchschnittsmaß des „Zeugungsmenschen" weit hinausgehende Energie des Erlebens.[17]) Der Künstler nährt sich vom Blut des Lebens.

Einzig aus einer solchen Organisation der Seele, als eines zeitlich

und räumlich verknüpften, relativ beständigen Komplexes mannigfacher Empfindungen, Gefühle, Stimmungen, Strebungen, kann der künstlerische Trieb sich entfalten. Wir fassen ihn als das unabweisbare Bedürfnis nach Ausdruck für den Eindrucksreichtum, für die „Not der Fülle und der Überfülle", als die Reaktion des Innen auf die Wirkungen des Außen, als Lösung einer Gefühlsbedrängnis.

Die künstlerische Tätigkeit, d. h. eine diesem Triebe bewußt nachgebende Funktion des Menschen, wirkt infolgedessen auf diesen zurück wie ein Akt der Selbstbefreiung.

Die Möglichkeit, daß gerade dieser psychische Prozeß befreiend, im Aristotelischen Sinne „reinigend" auf den schöpferisch betätigten Menschen wirkt, liegt darin, daß die Tätigkeit der Gestaltung eine Dämpfung des Gefühles, das zu ihr führte, mit sich bringt. Wie ich mein Gefühl nicht in gleicher Stärke bewahren kann, wenn ich es geistig fixiere, d. h. ihm die Aufmerksamkeit „zuwende", so bedeutet jeder Versuch der Objektivierung von Freuden und Leiden durch Formung zugleich eine Abschwächung dieser Gemütszustände. Aber nicht nur die Gestaltung eines Erlebnisses besitzt eine lindernde Wirkung auf den Gestalter, sondern auch der bloße Anblick des geformten Objektes. Das berühmteste Beispiel für die Macht des Gestalteten über die Seele des Gestalters liegt in Goethes Worten über den Werther: „Das nunmehr fertige Manuskript lag im Konzept, mit wenigen Korrekturen und Abänderungen vor mir. Es ward sogleich geheftet: denn der Band dient der Schrift ungefähr wie der Rahmen einem Bilde: man sieht viel eher, ob sie denn auch in sich wirklich bestehe. . . Ich fühle mich . . . . wieder froh und frei und zu einem neuen Leben berechtigt."

Während der künstlerischen Tätigkeit selbst versinkt gleichsam das emotionelle Seelenfeld und weicht dem intellektuellen. Auf die dionysische Trunkenheit folgt die „heilige Nüchternheit", auf das Erleiden des Lebens die aktive Umformung des Erlebnisses zum Kunstwerke.

Vom Schaffenden aus betrachtet — und nur auf dessen Standpunkt stellen wir uns vorläufig — ist der Charakter seines Tuns also durchaus ein „autotelischer",[18]) paradox ausgedrückt: den Künstler geht nur das an, was ihn in Wirklichkeit nichts angeht. Sein Tun ist eine freie Betätigung seines eigenes Wesens, Ausdruck um des

Ausdrucks willen. Nun erschöpft sich aber die Wirkung dieses Prozesses auf den Schöpferisch-Tätigen nicht in ihrer rein negativen Leistung einer Entlastung von der Gefühlsbedrängnis, sondern das Schaffen wirkt selbst wieder als positiver Reiz auf das Daseinsgefühl des Menschen zurück, wird ihm zum lebenweckendsten aller Erlebnisse, es nimmt ihm nicht nur die Last von der Seele, sondern erfüllt sie mit dem neuen, eigenen Glück der schöpferischen Tätigkeit selbst. Man könnte bildlich von einer Umwandlung der Energieformen im Künstler bei stets konstant bleibender Energiemenge reden.

Weil die künstlerische Tätigkeit Gefühlsausdruck ist, — aber freilich nur insofern — können wir ihrer in der Malerei habhaft werden. Der Grund für diese Beschränkung unserer Erkennbarkeit der künstlerischen Individualität aus Bildnissen liegt in der Natur der menschlichen Anschaulichkeit, die den Schlüssel zur Pforte der Seele bildet und in ihrem Verhältnis zur Seelenhaftigkeit.

Wir sahen, daß in erster Linie es die Affekte und Stimmungen sind, die sich dem Maler zur Veranschaulichung im Bilde darbieten, weil wir in Mienenspiel, Gebärdung, Haltung sie unmittelbar ausgedrückt sehen, während der Künstler eines erweiterten Wirkungsapparates, der Übertragung der Seelenwerte von Form, Farben, Helligkeiten auf die Gestalt und anschaulicher Beziehungen bedarf, um das verwickeltere nicht direkt ablesbare psychische Leben seiner Modelle sichtbar werden zu lassen. So treten auch in den Selbstbildnissen die intellektuellen Seiten des Gemütslebens stark hinter den emotionellen zurück. Und hierin zeigt sich wieder ein tiefgehender Unterschied in den Darstellungsmöglichkeiten und Zielen der malerischen und der literarischen Selbstdarstellung.

Wenn also das natürliche Thema der Selbstbildnerei die typischen Gefühlszustände der Künstlerseele ausmachen, so werden die Eigenporträts die Ausschläge der schöpferischen Psyche nach oben und nach unten registrieren. Nun übertrifft aber die Schwingungsweite des Gefühlspendels eines Leistungsmenschen die des Zeugungsmenschen, es ist daher nicht erstaunlich, daß die Künstlerporträts die extremsten Seiten des menschlichen Gefühlslebens widerspiegeln.

Den Ausdruck einer wohltemperierten Gesamtstimmung des Modellsitzens, die über die Stimmungslandschaft des Porträtierten sonst ihren Schleier breitet, kann der Künstler, der sich selber malt,

vermeiden. Einmal begegnen seine Erfahrungen um die Veränderung der Züge eines Menschen während des Gemaltwerdens dieser Gefahr bei der Darstellung des eigenen Kopfes, andererseits braucht der Maler als Modell sich vor sich selber nicht zusammen zu nehmen, — und er will es auch nicht, wenigstens nicht in den Fällen der Selbstdarstellung, für die ein Ausdrucksbedürfnis elementarer Natur das Motiv ist.

Da unsere Betrachtung der Selbstbildnisse nicht aus ist auf individuelle Entdeckungen, da wir keine biographische Interpretation von Fall zu Fall vornehmen, sondern unser Ziel die typischen Gemütszustände sind, kommen hier nur solche Stimmungen in Betracht, die wiederholt dargestellt worden sind. Das sind aber die Gemütslagen des Künstlers auf den wichtigsten Entwickelungsstufen: Die Gefühle des „anhebenden" Menschen — des Menschen auf der Höhe — und des vollendeten Mannes, man könnte auch von einer Spiegelung typischer künstlerischer Entwickelungspsychosen in den Selbstbildnissen sprechen.

Das Jünglingsporträt. Sturm und Drang der Entwickelungsjahre bedeuten für die schöpferischen Menschen mehr als für die Alltagsnaturen. Die Qual des Suchens nach Sichselber im überstarken Andrange des Lebens, und das dumpfe Bewußtsein, aufgerufen zu sein zu Taten, deren Wesen und Größe nur einem halb angst-, halb glückvollen Ahnen sich offenbaren, werfen die junge Seele des Genies hin und her. Und zu der Ungeduld, sich entfaltet zu sehen, sein Ziel und seinen Weg vor Augen zu haben, kommt die schmerzliche Geburt der ins Helle aufstrebenden Geistigkeit aus einer starken Sinnlichkeit, die für den Künstler den unersetzbaren mütterlichen Grund aller seiner besten Kräfte und Triebe bildet. Vielleicht hat kein schöpferisch Beanlagter je schwerer gelitten unter dem Durchbruch des Wesenhaften seiner Seele zur Bewußtheit als Kleist, dessen frischeste Jugendkräfte sich verzehrten auf der Suche nach dem eigenen Schicksal.

Eine Schilderung dieser Übergangsstadien einer Seele vom Traum der Knabenzeit zur Wachheit der Mannesjahre scheint dem Dichter vorbehalten zu sein, gilt es hier doch gerade das Auf- und Auseinander der widerstreitendsten Erregungen, die Geschichte des Herzens, darzustellen. Von der Malerei werden wir von vornherein nur die Fixierung einer einzigen typischen Stimmung im Bilde erwarten

dürfen, den Ausdruck eines jeweils vorwaltenden Gefühles, der ganz verstanden werden kann eigentlich erst im Zusammenhange der seelischen Erlebnisse dieser Jahre.

Wir glauben bei Rembrandt, bei Dürer und bei Jordaens je ein selbstbildnerisches Dokument aufzeigen zu können, das etwa dem Form gibt, was wir Sturm und Drang der Entwickelungsjahre nannten. Bei den Erstgenannten eine graphische Darstellung — und nicht durch Zufall. Die Ungeduld mit sich selbst, die Hast des Erlebens, das Tempo des Wollens läßt zu dem raschesten Mittel für eine Niederschrift der Empfindungen greifen, zum Stift. Und das Schwarz-Weiß-Blatt gibt weiterhin nicht nur eher eine Momentaufnahme der Seele als das Pinselporträt — es stellt auch, wie wir sahen, die Geistigkeit des Menschen dank seiner reizärmeren Mittel reiner heraus.

Rembrandt schmetterte auf der Federzeichnung von 1629 seinen Strudelkopf hin, mit wirren Haaren und einem studentisch provozierenden Ausdruck in den Augen. Es ist die Leydener und die Zeit der ersten Amsterdamer Jahre, die hier den bildnerischen Niederschlag finden, ein Selbstporträt aus den Flegeljahren des Genies. Das sind noch die unfertigen und von Natur plebejischen Züge, die des Lebens harte Hand umbildete, durcharbeitete und reinigte, um aus ihnen schließlich den ergreifenden, in sich gefestigten, den reifen Alterskopf Rembrandts zu schaffen.

Von seinem Schüler, dem rätselhaften Karel Fabritius, haben wir wahrscheinlich in dem herrlichen Porträt des Städelschen Institutes (Frankfurt a. M.) ein Selbstbildnis.[19]) Ein brigantenhafter Jünglingskopf, leicht spanisch anmutend, mit schwarzen Kirschenaugen, festem Mund und bedeckt von einem spitzen, hohen und breitkrämpigen Hut. Um die Schultern liegt ein ziegelroter Umhang, unvergeßlich in der Kraft der Farbe. Es ist, als ob der Mann sich die Leidenschaft selbst als Mantel umgeschlagen habe.

Eine dem Rembrandt-Blatt verwandte, aber anders gefärbte Stimmung spricht aus Dürers Jünglings-Selbstporträt, das Wölfflin in die Mitte der Wanderzeit setzt. Die Raschheit des Hingeschriebenseins gibt der des Rembrandtischen Blattes wohl nichts nach, aber die Empfindung ist eine divergierende: Das Quälerische statt des Herausfordernd Selbstbewußten, die Stimmung schweren Geblütes, und ein in die Ferne Starren mit parallel gerichteten Blickbahnen, wie es das

Versunkensein, in sich Hineinbrüten mit sich bringt. Man glaubt diesem Kopfe, der so schwer und pressend in der flachen Hand liegt, daß ihm einst der Gedanke zur „Melancholie" entspringen wird, die Konzeption jener geflügelten Frau, die mit gleich brennendem Blick und den Kopf mit den wirren Strähnen in ganz ähnlicher Weise aufgestützt, beladen mit dumpfem Unbehagen, vor sich hinstarrt.[20])

Ein wundervolles Bild gärender Jugend hinterließ Jordaens, neben Rubens und Rembrandt der dritte ganz aus dem Wollen und Ureigensten schöpfende Niederländer (Florenz, Uffizien). Den jungen Kopf trunkenen Blickes leicht zur Seite und in den Nacken genommen, hat er sich gemalt, wie er mit einer großen Gebärde die Hand breit über ein Buch legt, das sich gegen den Oberschenkel stemmt. Alles an dieser schwärmerischen Gestalt — wenn es eine Schwärmerei bei überschäumender Vitalität gibt — alles scheint ein großes Versprechen, aber der Ausdruck der Augen ist undefinierbar. Vergleicht man diesen Kopf mit dem Selbstbildnis auf dem Madrider Familienporträt, so fällt die völlige Verwandlung der Gesichtszüge sofort auf. Der Improvisatorblick ist dem Verkehrsblick von Mensch zum Menschen, das Gelöste der Haltung dem Gezügelten, der Bohêmien dem Kavalier gewichen. Es war das Schicksal dieser großangelegten Natur in der Kunst so zu verwildern, wie sie im äußeren Leben sich verfeinerte. Ist es nur ein Zufall, daß der Maler beidemal kein Malgerät, sondern dort das Buch, hier die Laute in Händen hält?

Das Jünglingsporträt vertrat in der italienischen Renaissance eine eigene Bildgattung. Am Ende des Quattrocento bilden die Nachfolger Ghirlandajos und Botticellis den Typus des „bel giovane" aus, des heiteren und harmlosen Sohnes aus guter Familie. Mit dem Cinquecento tritt ein Stimmungswandel ein. Jetzt gibt das Jünglingsporträt das Wunschbild einer Generation, die, durchtränkt mit dem erdenfrohen Geist der Antike und doch mit der Seele im christlichen Grenzland zwischen Leiblichkeit und Geistigkeit wurzelnd, sich das Ideal des beseelten schönen Jünglings schuf. Denn das ist doch wohl der tiefe Unterschied zwischen dem Renaissancejüngling und dem der griechischen Blütezeit: Hier spricht die Seele stärker als der Körper, ja, es scheint das Schicksal dieser jungen männlichen Schönheit, an dem feinen Gift des Gedankens zu kranken, die Reflexion zu kennen,

die bis zur Melancholie, bis zu einer Art Weltschmerzlichkeit im modernen Sinne treibt.

Wir kennen die Spiegelungen der mannigfachsten Schattierungen dieser Grundhaltung der Seele in den Idealköpfen des Franciabigio und Andrea del Sarto. Der „Schweiger" des ersten (Paris, Louvre) mit der Unterschrift: „Mal oblia, chi ben ama", und das Künstlerbildnis des zweiten in London sind wohl die schönsten Beispiele dieser blassen Gattung. Der Wunsch, zu sehen, wie sich der schöpferische Jüngling selbst darstellt, wird aber nur zum Teil erfüllt. An Raffael kommt man nicht heran. Sich mit dem ziemlich leeren Kopfe auf der Schule von Athen zu begnügen, wollen wir nur mit Widerstreben der eigenen Phantasie zumuten, die gerade von dieser Gestalt sich so gern ein Bild und Gleichnis macht. So wird man fortfahren, in den Jünglingsköpfen anonymer Herkunft von seiner Hand oder aus seiner Umgebung Selbstbildnisse des Malers zu entdecken, „bis an der Tage Abend", um eine Wendung Jacob Burckhardts zu gebrauchen.

Der ganze Stimmungsgehalt des klassischen, italienischen Jünglingsporträts scheint mir in den berühmten Versen Lorenzo Magnificos am reinsten ausgesprochen zu sein[21]):

Quant' è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia,
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman' non c'è certezza.

Einer Enthüllung des eigenen Fühlens in den Assistenzbildnissen auf Fresken oder Andachtstafelbildern stand schon der Zweck dieser Selbstdarstellungen entgegen, der ein gewisses repräsentables Aussehen, ein Sichzusammennehmen vor den Augen der Menge gebieterisch forderte. Eine Gesellschaft ist keine günstige Gelegenheit Monologe zu halten, und unter Fremden mag man wohl in gedämpfter Form von sich reden, aber man wird sich nicht aussprechen. Allein das selbständige Einzelporträt könnte hier Ersatz schaffen, ist es doch von seinem Schöpfer für den „Hausgebrauch" gemalt, ein malerisches Tagebuchblatt, das man nur sich selbst oder den Intimen des Hauses zeigt. Nur von einem Künstler haben wir ein sehr merkwürdiges Selbstbildnis in der Assistenz, — und dieser war ein Tagebuchschreiber: Pontormo.[22])

Ein Melancholiker und Zyniker zugleich, notierte er sich das tägliche Wetter seiner Seele — und seines Körpers, hatte hygienische Sorgen und floh schließlich für eine Zeitlang vor der Pest in die Certosa, wurde Mönch. Eine Natur, die in gewisser Weise an Novalis erinnert. Und zu dem Leiden an der inneren Dissonanz zwischen Wollen und Vollbringen, Traum und Wirklichkeit kam die Krankheit der Zeit, die ihn tiefer ergriff als Naturen hellerer Temperamentsanlage: das Ringen des Heidentums mit dem Christentum, der Untergang der Republik Florenz.

Im Anblick der idealen Jünglingsbildnisse, deren Schöpfer uns fast gleich unbekannt bleiben wie die Modelle, scheint uns das Gefühl unabweisbar, daß diesen Menschen kein langes Blühen und kein geruhiges Reifen beschieden sei. Es ist nicht das Gedenken an ein plötzliches Abreißen des Lebensfadens in einer Zeit, die voll geringer Achtung für den Wert eines Menschenlebens, vielen den unerwarteten, mehr oder minder gewaltsamen Tod brachte, das diese Stimmung aufkeimen läßt. Vielmehr scheint uns der seelische Typus der Frühvollendeten selbst in diesen Bildern Ausdruck gefunden zu haben, wir glauben in ihnen Merkmale allgemein psychologischer Natur zu entdecken, die kennzeichnend sind für die Gruppe der Selbstporträts frühgestorbener Künstler.[23])

Der innere Grund für irgendwelche Ausdrucksgemeinsamkeiten in den Bildnissen von Künstlern, die „frühe Stunde losten, wie Achill", kann nur gesucht werden in der melancholischen Vorahnung eines seelisch oder körperlich bedingten raschen Endes, die das gleiche Stimmungsthema für alle hergibt. Hier handelt es sich also nicht um die Schwermut als eine Jugendkrankheit der Langelebenden, sondern um die seelische Grundhaltung derer, die im Schatten des Todes schaffen. Der Verdacht eines Hineinlegens unserer Gefühle in die an sich weit neutraleren Kunstwerke, einer Einfühlung, des „wehmütigen Zaubers aller derer, die früh abgerufen werden", wie Fontane sagt, in ihre Bildnisse drängt sich auf. Aber man halte nebeneinander die leider nur in Stichen auf uns gekommenen Selbstbildnisse Watteaus, das von v. d. Helst gemalte Porträt Potters und Runges Selbstporträt, um wenigstens das Aussprechen einer derartigen Vermutung gerechtfertigt zu finden. Die „morbidezza" ist es, die wir als durchgehendes Charakteristikum in diesen Porträts so grund-

verschiedener Individualitäten zu finden glauben. Der Versuchung die Gestalt Giorgiones hier anzureihen, muß bei unserer völligen Unkenntnis vom Kommen, Schaffen und Gehen dieses Mannes widerstanden werden. Vielleicht warf ihn die Pest wirklich plötzlich aus der Bahn der Entwickelung heraus, vielleicht ist aber auch der eigentümlich zarte und blütenhafte Charakter seiner Schöpfungen und Gestalten, dieses Hingegeben-Träumerische das Anzeichen einer überaus sensiblen körperlichen und geistigen Konstitution. Tizian wurde alt.

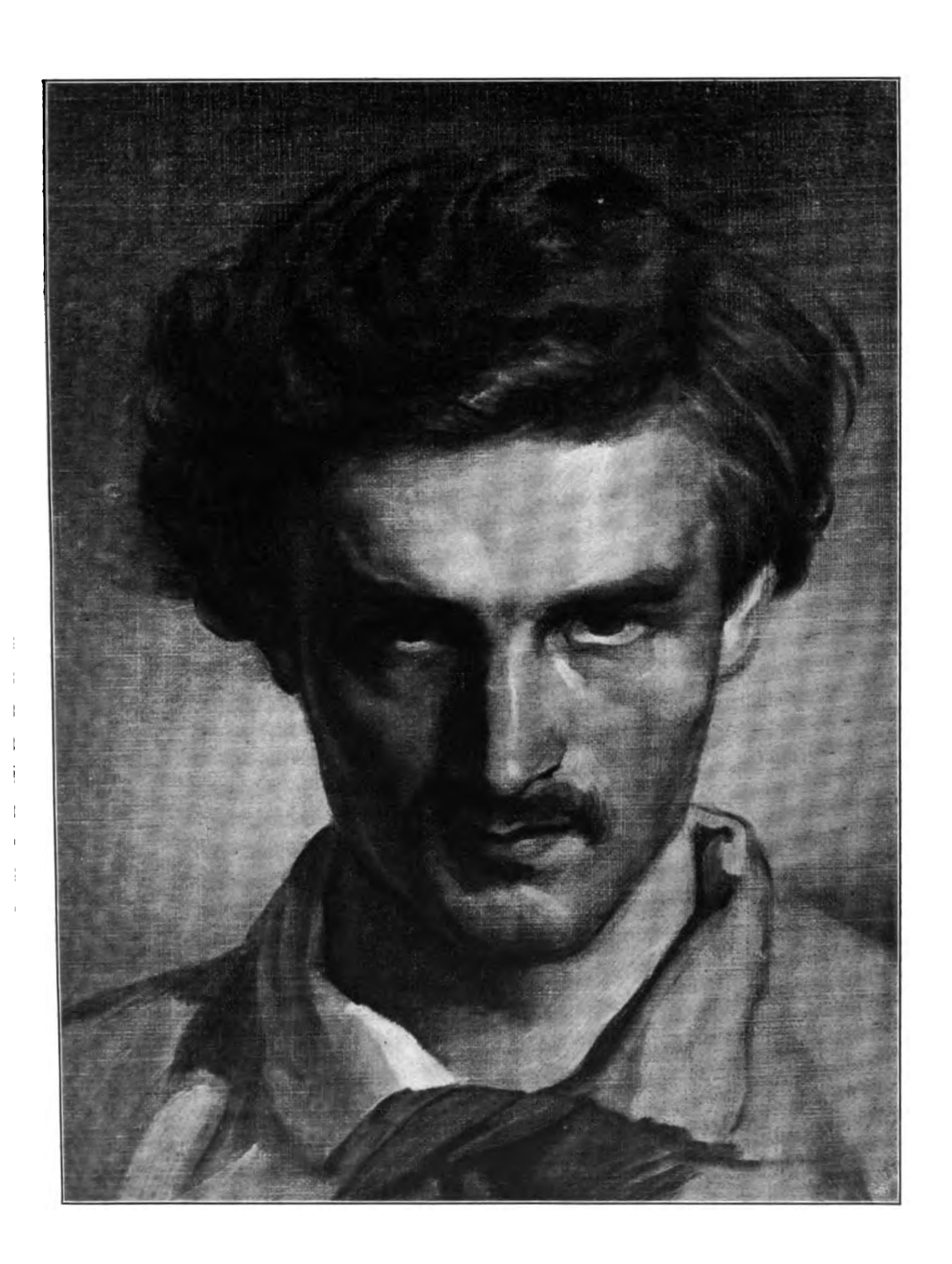
Dieser Gruppe darf nur in eingeschränktem Sinne zugezählt werden das schöne Selbstbildnis Géricaults (Paris, Louvre). Der Maler sitzt vor der grauen Atelierwand. Die Schwermut des aufgestützten Kopfes, dem Zeichnungen zu Byrons Dichtungen entsprangen, der leise träumerische Blick und der Totenschädel auf dem Wandbrett deuten wohl die zur Melancholie neigende Natur des Mannes an, vielleicht birgt sich in ihnen auch die Ahnung eines überraschenden Ausganges. — Schon das Brustbild, das der Neunzehnjährige von sich malte (Paris, Sammlung Ackermann), zeigt ein Jünglingsgesicht mit den erfahrenen Augen eines Mannes. Der frühe Tod Géricaults war aber nicht das notwendige Auslöschen einer schwachen Lebensflamme, sondern die brutale Tat des Zufalles. Der leidenschaftliche Sportsmann und körperlich kräftige Normanne starb an den Folgen eines Sturzes vom Pferde.

Nicht zu den Frühgestorbenen im Sinne der Schicksalsgezeichneten, wohl aber zu den Früherschöpften gehört van Dyck, — und mit seinen Selbstbildnissen treten wir in eine andere Stimmungswelt ein, vor die Porträts einer bis zur Eitelkeit selbstbewußten Künstlerjugend. Van Dyck ließ seine besten Kräfte in Italien, wo der Elegante im derberen vlämischen Künstlerkreise das Malerbarönchen genannt wurde. Als er nach England hinüberging, hatte er, wie Heine von Musset sagt, seine künstlerische „Zukunft hinter sich". In seinen zahllosen offenen und versteckten Selbstbildnissen lebt die Geschichte dieser rasch verbrauchten Jugend. Er malte seinen femininen schlanken Körper mit sentimentaler Selbstgefälligkeit als heiligen Sebastian, als Paris, — und wir wissen, daß er oft die Wahl hatte. Die Reihe der Selbstbildnisse führt von den frischen Jünglingsbildern in München und Petersburg über das Selbstporträt der Uffizien, das den Mann in seiner besten Kraft gibt und die unerhörte eitle Präsentation seiner maroden

Eleganz neben der Sonnenblume zu dem Doppelbilde, das sein blasses Stadtgesicht neben der rotbackigen Gesundheit und derben Kraftfülle des Landedelmannes zeigt. Wie van Dycks glut- und blutvolle Farbe immer mehr erkaltet, unter grauen Schleiern verlischt, so versiegt auch der anfangs frisch sprudelnde Quell des Gefühls; Mattheit, ja, eine gewisse seelische Unlauterkeit, die unwahre Empfindung und das Schielen nach dem Beifall des Betrachters machen sich spürbar.

In der Zartheit der körperlichen Konstitution, im frühen Grauwerden seiner Palette und auch in gewissen weichlichen und selbstgenießenden Zügen der Gesinnung steht Feuerbach ihm nahe. (Abb. 38 und 39). Auch hier eine Fülle von Selbstdarstellungen, aus denen aber doch nur ein einziger Gefühlston klingt, der des Wissens um die eigene „Künstler"-Bedeutung; er malt immer: „Mein Künstlerleben". Man spürt den Verfasser des freilich durch liebende Hand stark retuschierten „Vermächtnisses", und wenn der Betrachter nichts vom Leben des Mannes weiß, ein stets gleiches „Sichfühlen" muß er aus den Selbstbildnissen ablesen. Da ist der Kopf des Jünglings, noch reines Enface, ein leicht gesenktes, feines Haupt mit weichem Augenaufschlag (Berlin, National-Galerie). Dann entdeckt der Maler die bedeutende Linie seines Profiles und dreht sich nun bald mehr nach rechts, bald mehr nach links, die Hand hält gerne elegant und lose zwischen den Fingern eine Zigarette, stets ist der Hals frei von jedem Kleiderzwange. Wir sehen den Mann, der von der Verklärung einer „Malerseele" in dem Bilde: „Das Konzert" sprechen konnte. Das in der unteren Partie unvollendete Karlsruher Selbstporträt mag hier als Beispiel für die anderen in München, Berlin und im Privatbesitz stehen. Daß sich diese Monotonie der Gefühlsentfaltung in den Selbstbildnissen nicht aus einer Unfähigkeit Feuerbachs für die Entdeckung und Darstellung der Individualität überhaupt ableitet, zeigt das herrliche Porträt der Stiefmutter, wo er wirklich mit dem Herzen dabei war. Der Maler schrieb: „Ich hasse das Märtyrertum von Grund meiner Seele; sollte es aber sein, daß ich dazu verurteilt bin, so segne ich doch den Boden, der mich dazu geführt hat." Das ist es wohl: Feuerbach sah in sich nur einen Märtyrer, dem vom Leben hart mitgespielt worden ist — und er gefiel sich in dieser einen Pose.

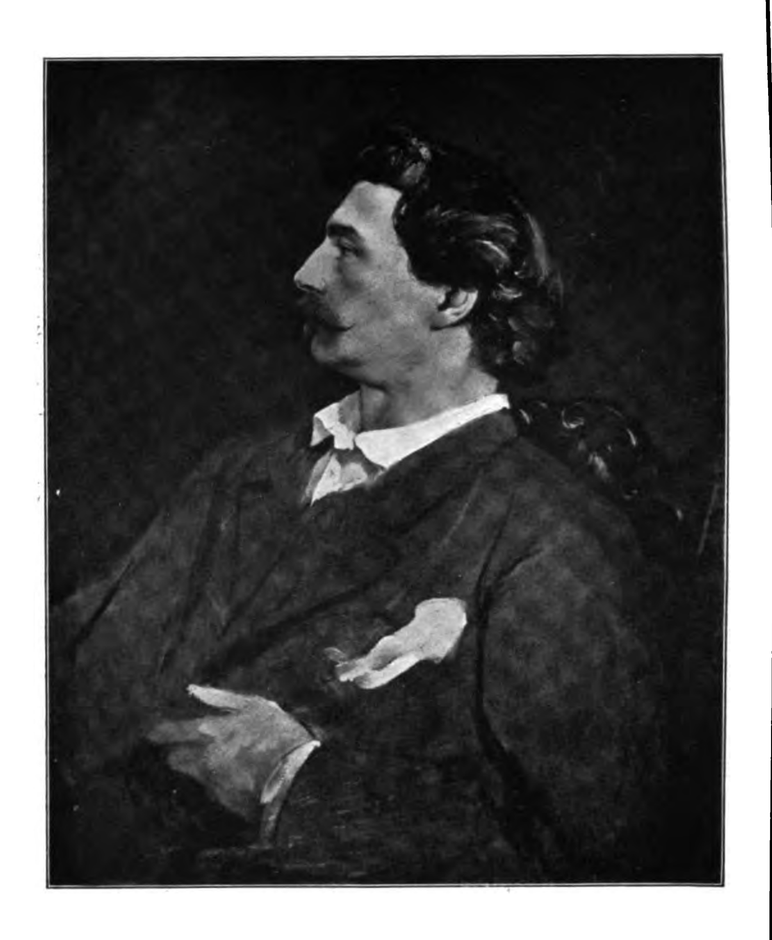
Und nun das Jugendbildnis eines Dritten, das Courbets (Paris, Louvre). (Abb. 40). Bei Dyck und Feuerbach wuchs das Gefühl der



Anselm Feuerbach: Selbstbildnis

(Berlin, Nationalgalerie) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)

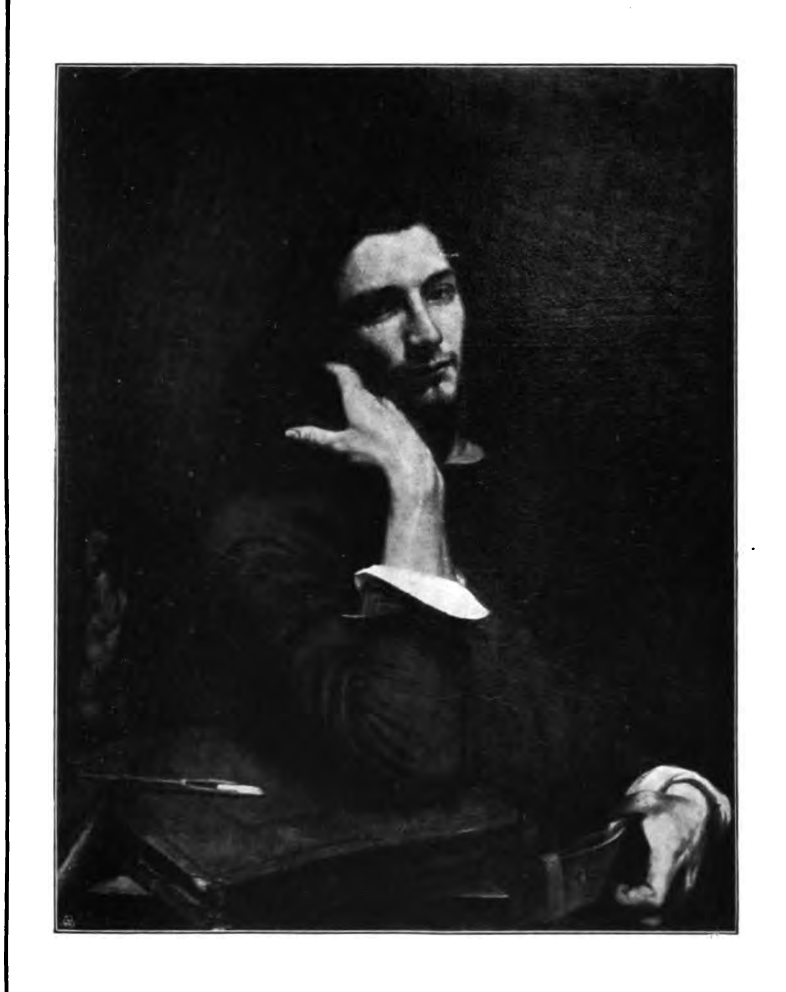
38



Anselm Feuerbach: Selbstbildnis

(Karlsruhe, Großherzogliche Kunsthalle) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)

39



Gustave Courbet: Selbstbildnis

(Paris, Louvre)



Raphael Mengs: Selbstbildnis

(Dresden, Gemäldegalerie) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)

41



Raphael Mengs: Selbstbildnis

(München, Ältere Pinakothek) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)

42

Eitelkeit notwendig aus Herkunft, Leben und Anlage heraus, bei Courbet ist diese dem Raffaelkopfe des Louvre abgesehene weltschmerzliche Pose nur eine Übergangserscheinung. Courbet war eitel bis zur Verrücktheit. Decamps sagte von ihm mit Recht: „L'homme manque de sens commun." Zwar gab er im l'homme blessé (Louvre) ein verkapptes Selbstbildnis, aber er hatte wirklich nichts irgendwie Wundes an sich. Neben den zarten Existenzen eines Raffael, Dyck, Feuerbach steht er da wie eine Hüne an Kraft. Unendlich charakteristisch für den Mann, den „Virtuosen der Bestialität" wie ihn Bayersdorfer nennt, ist eine Begegnung mit Corot. Courbet rief: „Wer sind heute die wirklichen Maler in Frankreich?" — »Ich!« — lange Pause — »und dann Sie!« Corot meinte nachher zu einem Freunde: „Wenn ich nicht dabei gewesen wäre, hätte er mich gerne vergessen." Courbet war ebenso bewunderungswert schön als dumm; aber die törichte Gesinnung tat der guten Malerei seiner zahlreichen Selbstbildnisse keinen Abbruch. Und er wußte nicht nur in Idealbildern seiner von ihm so verehrten eigenen Schönheit von sich zu reden, sondern auch in berüchtigten literarischen Manifesten.[24])

Wir haben die Jünglings-Selbstporträts durchgesehen auf ihren psychologischen Gehalt hin und fanden die Schattierungen: Sturm und Drang der Genialität, den bel giovane als Typus, die Melancholie der Frühvollendeten, das sentimentale Selbstbewußtsein der Rascherschöpften und die bornierte menschliche Eitelkeit eines großen Künstlers. Noch nicht zu Worte gekommen ist die gesunde Jugend einer großen Begabung. Ich greife zwei Beispiele heraus und konfrontiere jedesmal die Jünglingsköpfe mit den Altersköpfen, um zu zeigen, wie der reife Mann sich aus den unfertigen Köpfen entwickelt hat.

So sehr sich das Selbstbildnis des jungen Raphael Mengs (Dresden) an Raffaelische Vorbilder anlehnt, so fällt doch schon hier der festere Blick auf, der den Menschen des sicheren Wollens kündet. (Abb. 41). Diesem Namensvetter des Urbinaten ist jede Melancholie oder Sentimentalität fremd, und die harte arbeitsüberfüllte Jugend des Malersohnes ließ ihm keine Zeit, sie kennen zu lernen. Dem Blick über die Schulter fehlt auch das Herablassende, das Dycks Bildern einen Zug des Koketten, ja, des Verletzenden gibt; der junge Maler hält den Beschauer mit den Augen fest, er schenkt ihm nicht die Gunstbezeigung eines kurzen Blickes, sondern packt ihn als seine Porträtistenbeute.

Und aus diesem energisch-jungen Gesichte wird das des Mannes (München und Petersburg). Die Augen scheinen noch wacher, der Mund leicht geöffnet, die Stirn hat sich im mühevollen theoretischen Denken modelliert, und zwischen den Brauen sitzt die Falte der Malerpraxis. (Abb.42). Das Bild ist geeignet, unsere Vorstellung von Mengs nach zweierlei Richtung zu korrigieren, einmal hat sich sein Raffael-Kopf zu einem festen deutschen Künstlerschädel ausgewachsen, dem viel eher etwas Bürgerlich-professorales, als „Künstlerisches" im gemeinen Sinne anhaftet, zweitens: die Vorstellung eines Antlitzes, dessen Züge gleichsam die Zusammengesetztheit des ästhetischen Weltbildes spiegeln, das sich in ihm malte, erfährt durch den Anblick des Menschen insofern eine Berichtigung, als man dieser durchaus von einem großen idealen Wollen beseelten Erscheinung mit den lebenswarmen Augen die ungeheure Wirkung auf die Zeitgenossen und die jüngere Künstlergeneration glaubt. Lesbar mag Mengs nicht mehr sein, ansehbar wird er stets bleiben.[25])

Im engeren Kreise bewegt sich Leben und Entwickelung des Zweiten. Aus dem jungen Nazarener Veit (Mainz) wird der anspruchslos-lebendige, weltliche Veit von 80 Jahren (ebendort). (Abb. 43 und 44). Dort vor südlich-heller Landschaft der brünstig-fromme Blick, präraffaelitische Weisegebärde hinter sich auf die Stadt der großen, reinen, alten Meister, hier vor neutralem Grunde der Kopf des Großvaters, der aus kleineren, aber ins Leben sich einbohrenden Augen sieht, die müden welken Hände aber nicht mit ins Bild nimmt. Er weist nicht mehr hinter sich — in die ideale Landschaft der Sehnsucht und Vergangenheit, sondern steht einfach da, wie er ist, ein schlichter Mensch. Veit malte das Bild, so oft sich eines seiner zahlreichen Kinder verheiratete, in diesem Motiv der Selbstdarstellung ein Nachfolger Tizians, der sich selbst porträtierte, „um seinen Kindern ein Andenken zu hinterlassen."

Das Mannesporträt. Fragen wir nach den typischen Bildausprägungen der Künstler in ihrer Akme, nach dem malerischen Ausdruck gefestigter und zielsicherer Männlichkeit und eines helläugigen, werkfrohen Lebensgefühles, so wird man stets an erster Stelle den Namen Rubens nennen müssen. Man hat von diesem Manne nur die Vorstellung als Mann, er war jung und ist 63 Jahre alt geworden, aber weder als schwärmenden Bacchanten, noch als Klausner in der

Ruhe beschaulicher Jahre scheint er uns denkbar. Getragen von der Welle eines unerhört tätigen, aller Welt gehörenden Lebens, ist er dem Genie nach ein Künstler durch und durch, dem Berufe nach Maler und Diplomat, Kammerherr und Gelehrter, — und so glauben wir in seiner wachen und klaren Persönlichkeit die Vollendung alles Gesunden und Kraftvollen, Ritterlichen und Meisterlichen im Sinne der großen Wirkungsentfaltung zu sehen. Die Selbstbildnisse geben den Mann der Öffentlichkeit und des Familienlebens, der Rubens des Ateliers fehlt. Einer der größten Arbeiter, hat er sich nie bei der Arbeit gemalt. Vielleicht aus einem Gefühl der guten Lebensmanieren heraus, daß man von Berufsgeschäften so wenig wie möglich zu anderen spricht. Der ungeheure Gegensatz dieses fürstlichen Malers zu Rembrandt, dessen Welt seine Werkstatt und ihre Probleme waren, zeigt sich vielleicht auch an dieser kleinen Differenz.

Was Rubens von sich im Selbstbilde der Nachwelt überliefert wissen wollte, war die Weltstellung des Mannes und sein Erdenglück, seine menschliche Sphäre: Haus und Hof, Weib und Kind. Den Zug der bestechenden Liebenswürdigkeit und Frische bewahrte er sich für die Gartenbilder — in der Laube mit der ersten — vor dem Gartenhäuschen mit der zweiten Frau, er brauchte das freie Atmen und den Geruch der Erde und Frauenlachen in Sommerluft. Die Einzelporträts geben die Haltung des Kavaliers im geschlossenen Raume. Pompös, aber nicht anziehend das Wiener Bild, mit Mantel, Hut und Degen und mit der gespannt hochgezogenen linken Augenbraue in dem breiten Gesicht. Man ist versucht eine Spur des gichtischen Leidens in den Zügen zu finden. Als das klassische Rubens-Porträt erscheint uns das mit dem Hute in den Uffizien (Abb. 1). Der romantische Wunsch, im Kopfe jedes Künstlers den Müdling oder den Wildling zu entdecken, kommt hier nicht auf seine Kosten: es ist das Bild des franken germanischen Mannes mit der Gepflegtheit der guten Kreise, der Haltung eines Menschen, der die Blicke vieler auf sich gerichtet weiß, — aber ein Kopf mit merkwürdig jungen Augen. Nicht weit von diesem Bilde hängt ein zweites Selbstbildnis: Rubens ohne Hut. Das Fehlen des rauschenden Konturs der Kopfbedeckung löst eine viel stillere Wirkung aus. Der unbedeckte Schädel mit den weichen hellen Haaren läßt noch mehr die — ich möchte sagen — rührend harmlose Menschlichkeit des Mannes sehen, eine

Unbefangenheit der Erscheinung, die von manchen Betrachtern mit dem Tone eines gewissen Vorwurfes herausgehoben wird. Es ist eine weit verbreitete Meinung, der Künstlerkopf sei gleichsam dem Schicksal gegenüber verpflichtet, auch im Gefüge und im Spiel seiner Züge die Welt der inneren Aufregungen zu zeigen, aus denen die reine Schönheit seiner Werke geboren wird —; vom Gleichmut der Seele, einer gewissen Stimmungskühle, die den arbeitenden Mann kennzeichnen, will man weniger wissen, weil sie dem Wunschbilde nicht zu entsprechen scheinen.[25])

Wer die Freude an der Bewußtheit der männlichen Jahre nicht aufbringen kann, wird sich unbefriedigt auch von den Selbstbildnissen des Velasquez wenden. (Abb. 12). Auch in diesem Leben gibt es keine Unklarheiten und romantischen Episoden, nichts Phantastisches und Abenteuerliches. Die Arbeit des Mannes spielt sich im hellen Lichte des Tages, sein Tageslauf unter den Augen eines Königs ab. Dem Charakter seiner Stellung als Hofmaler und Hausmarschall und der Eigenart des spanischen Hofes entsprechend war der unmittelbare Lebens- und Wirkungskreis des Velasquez enger als der eines Rubens. Als dieser zum belgischen Hofmaler und Kammerherrn berufen wurde, behielt er sich die Freiheit vor, in Antwerpen wohnen zu dürfen, Velasquez wohnte im Palast und sein täglicher Atelierbesuch war sein vornehmstes Modell: der König. Der eine arbeitete für Höfe, der andere am Hofe. Man stellt sich gerne vor, wie die beiden großen Maler neun Monate miteinander lebten, sich bei der Arbeit über die Schulter sahen, vor den Tizians der königlichen Schlösser standen und disputierten und auf Ausflügen in Madrids Umgebung Seite an Seite skizzierten.

Eine Wirkung der künstlerischen Art des Rubens auf Velasquez ist unbestritten, — aber auch menschlich werden sich die beiden verstanden haben. Das Gleichgewicht der Seele, das Rubens über alle Mühen des Lebens und der Arbeit hinwegtrug, begegnete in Velasquez der Souveränität des Gefühles, etwas ganz Ursprüngliches und Einzigartiges zu können, einem Bewußtsein, das den Hofmaler davor bewahrte, in die seelische Sklaverei des Porträtisten hochstehenden Modellen gegenüber zu geraten, und ihn panzerte gegen jeden Einfluß Italiens.

Wir haben das maßgebende Selbstporträt des Spaniers in den

„Meninas“: Der Mann in voller Berufstätigkeit: aus einem kleinen, an sich unendlich belanglosen Tageserlebnis der wenigen Gestalten dieser eingeengten Lebenssphäre das Bild des bewegten Lebens selber in die Unsterblichkeit hinüber zu retten. Die Gleichgültigkeit des Wirklichkeitswertes eines Stoffes der genialen Schöpferkraft gegenüber, die sich seiner bemächtigt, ist durch dieses Bild nicht nur belegt, sondern sie wird in ihm dargestellt. Neben diesem schönsten aller Atelierbilder wollen die anderen, die Einzelselbstbildnisse des Velasquez nicht mehr recht ansprechen. Außerhalb des Arbeitsraumes war er der spanische Kavalier mit der Haltung eines solchen und der Beherrschtheit des Weltmannes.

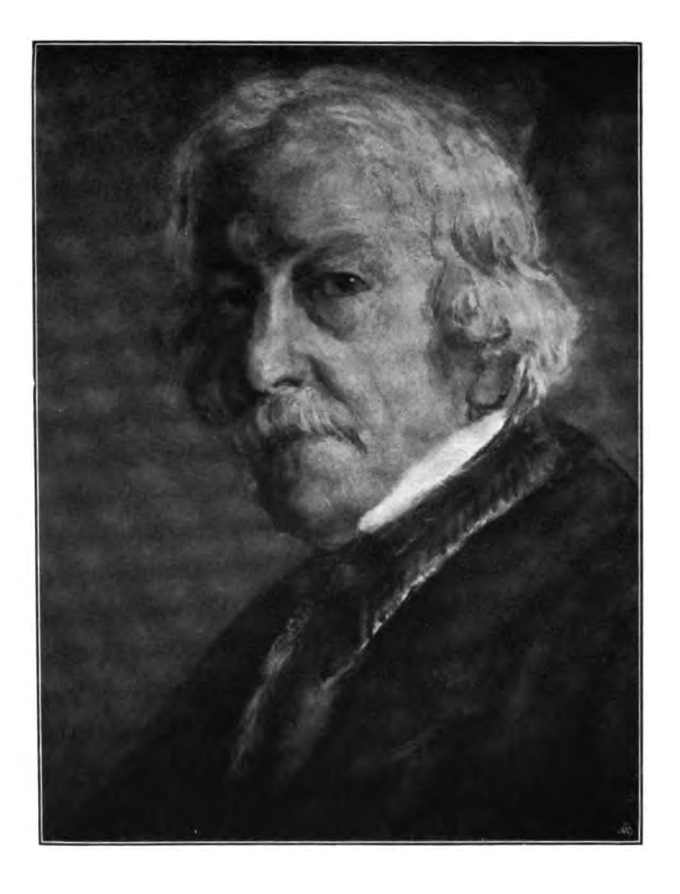
Man ist dem Uffizienbilde gegenüber mit dem Vorwurf der Kälte, der Gleichgültigkeit des Mannes für Alles und Alle rasch bei der Hand. Doch verfehlt dieser Tadel vielleicht in zweifacher Hinsicht das Richtige. Einmal haben wir einen Spanier vor uns, nicht einen Italiener oder Vlamen, und die ganze Zurückhaltung der iberischen Nation allem Fremden gegenüber im Vergleich mit der entgegenspringenden Liebenswürdigkeit des Italieners und der Bereitwilligkeit des Niederländers, an sich heran kommen zu lassen: diese eigentümliche Grandezza, ein im Grunde sehr kompliziertes Gefühl, wirkt auf uns verletzend; andererseits scheint das Vertrauen, das wir einem Porträt überhaupt entgegenbringen, der Wunsch: „Vertrauter“ zu werden der Geheimnisse des Dargestellten, hier schroff wie eine Indiskretion durch den kühl messenden Blick zurückgewiesen zu werden. Daß Velasquez nicht immer so aussah, auch eine Haus-Miene hatte, sollte das Meninas-Selbstporträt schon lehren, obwohl auch hier noch — vor den fürstlichen Modellen — eine gewisse Reserve fühlbar wird. Deutlich zeigen sich aber seine liebenswürdigen Seiten in dem Selbstbildnis in Rom (Kapitol). Nobel erscheint der Maler auch hier, — Bohême in jeder Form lag ihm weltenfern, aber der Blick ist offen und bescheiden, erzählt von einer weit schlichteren Natur, als die Selbstdarstellung in der Granden-Pose vermuten lassen sollte. Das Bild war für den Familiengebrauch gemalt; Justi hält es für die Originalaufnahme des Werkes für den Schwiegervater Pacheco.[26])

Auch mit dem dritten Künstler, dessen Selbstbildnisse als Beispiele für die Selbstdarstellung der männlichen Jahre hier herangezogen werden, mit Poussin ist Velasquez in persönliche Berührung

gekommen. In Rom lernten sie sich kennen, und es ist vielleicht nicht zu viel gesagt, daß in dieser Begegnung der spezifisch französische und spezifisch spanische Geist zusammentrafen, soweit sie sich im Leben der bildenden Kunst enthüllten. Der moderne Mensch findet schwer ein Verhältnis zu Poussin; man spürt wohl das Bedeutende der Erscheinung, aber doch stärker das Erkältende seiner verstandesscharfen Bewußtheit und das strenge Walten eines Formsinnes auf bildnerischem Boden, der sein poetisches Analogon in der Kunst der großen französischen Tragödie hat. Das Harte, Unsinnliche, Trockene wird an diesem Manne gescholten — man vergißt die Größe seiner Gesinnung und Anschauung, den wahrhaft heroischen Schwung, der die Gestaltung seiner Themen belebte und die tiefe Wirkung, die von seiner Person ausging. Poussin nannte die Besonnenheit, die nach Jean Paul das wesentliche Kennzeichen des Genies ist, wahrhaft sein eigen. Zu der Klarheit über sein künstlerisches Wollen, die sich widerspiegelte in dem peinlich und bewußt geregelten Gang einer Bildentstehung von den literarischen Vorstudien an — über den Aufbau von Modellfigürchen auf einem Brette und die Skizzen hinweg — bis zur Arbeit an der Bildtafel, kam die wissenschaftliche Interessiertheit des Malers. Sein reflektierender Verstand fühlte sich durch die „sichere" Wissenschaft der Mathematik angezogen, und Poussin plante stets die Herausgabe von „Beobachtungen über die Malerei", aus denen uns aber nur Fragmente erhalten sind. „Er ließ im Gespräch seinen scharf- und tiefsinnigen Geist reichlich spüren", erzählt Sandrart.

Daß von einer solchen, rein auf die „Größe" des Gegenstandes eingestellten Künstlernatur jeder Porträtauftrag als eine Ablenkung in das Gebiet der platten und nach ihrer gegebenen Erscheinung gleichgültigen Wirklichkeit empfunden werden mußte, ist leicht einzusehen. „Die Gemeinheit der Gegenstände ist daher vor allem zu verachten", schrieb er, „sowie die Niedrigkeit solcher Vorwürfe, die keiner künstlerischen und verschönernden Darstellung fähig sind."

Die Selbstdarstellungen Poussins verdanken wir daher auch nicht einem inneren Bedürfen des Malers, sondern Wünschen, die von außen an ihn herantraten. Als Herr von Chantelou ihn um ein Selbstbildnis bittet, will der Maler zuerst sich von einem Kollegen porträtieren lassen. Da ihn aber keines Manier befriedigt, macht er sich selbst an die Arbeit und übersendet das schließlich vollendete



Philipp Veit: Selbstbildnis im 80. Lebensjahre

(Mainz, Städtische Gemäldegalerie) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)

43



Philipp Veit: Selbstbildnis

(Mainz, Städtische Gemäldegalerie) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)

44





Nicolas Poussin: Selbstbildnis

(Paris, Louvre)

45

Porträt dem Gönner mit der Bemerkung, dieser solle es als einen Beweis der „großen Liebe" des Malers zu ihm betrachten.

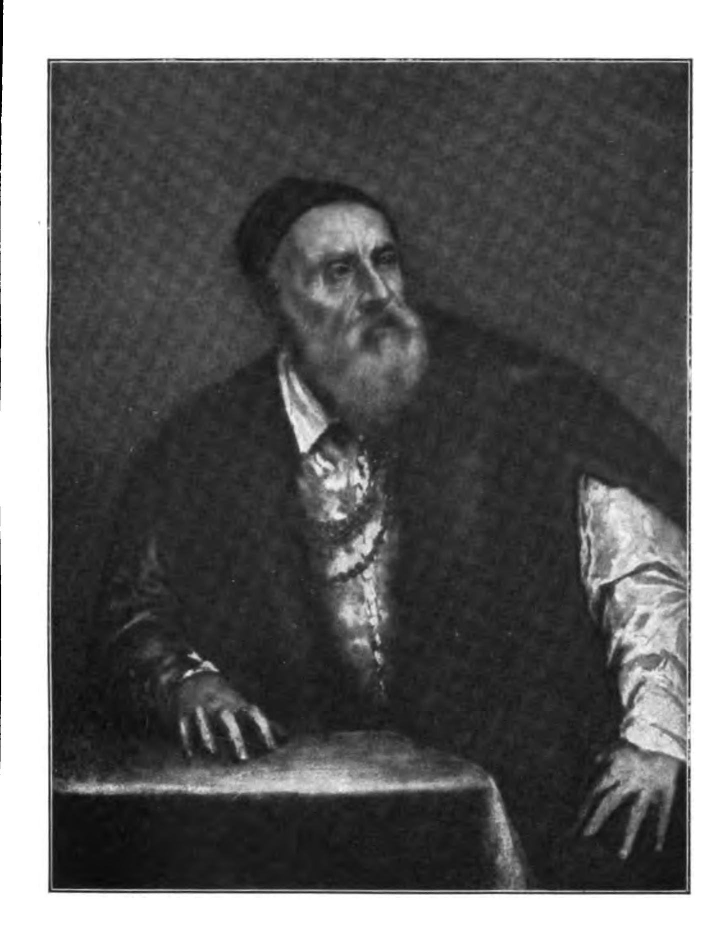
Das Pariser Eigenporträt übertrifft nun aber alle Erwartungen; es ist eine der schönsten Darstellungen eines bildenden Künstlers überhaupt. (Abb. 45). Der prachtvoll energische Kopf wendet sich dem Betrachter voll zu; in breiter cinquecentistischer Gebärde legt sich die Hand, das Organ des Malers, über die Kante eines auf den Schenkel gesetzten Skizzenbuches. Plastisch wie eine Büste steht die Gestalt im Raume, und es fällt einem ein, daß Poussin mit seinem Freunde du Quesnoy in Rom modellierte, wie dieser ihm beim Malen Gesellschaft leistete. Hinter dem Kopfe stehen an der Atelierwand hintereinander ein paar große Bilder, geschichtet wie die Hügellinien auf den heroischen Landschaften. Ein klassischer Kopf wird auf der Bildtafel links sichtbar. Jedes andere Beiwerk, selbst Pinsel und Palette sind vermieden, getreu der Ansicht Poussins, daß bei der Darstellung eines großen Gegenstandes es „die erste Sorge" sei, „sich auch in der Behandlung von allen Kleinlichkeiten, so weit es angeht, ferne zu halten" .... „und es darf der Maler die großen und edlen Dinge nicht mit hastigem Pinsel übergehen, um sich in der Behandlung der niederen und gewöhnlichen Dinge zu verlieren." Das strenge Gerüst der Wagerechten und Senkrechten im Hintergrunde verstärkt die stramme Haltung des Malers und korrespondiert mit der Vertikale seines Rückens und der Horizontale seines Armes. Das Dresdener Jugend-Selbstbildnis mit der Inschrift: „Si nomen quaeris N. Poussin 1640" mit dem Blick rückwärts über die Schulter und ganz verwandter Handhaltung reicht an die ernste und imponierende Selbstdarstellung des Mannes nicht heran.[37])

Das Greisenporträt. Nicht viele sind es, die den späten Abend erlebt haben, zwei wurden schon an anderen Stellen aufgerufen: Tintoretto und Rembrandt, sie müßten sich auch hier wieder einreihen; was von dem Trio: Leonardo — Tizian — Watts gesagt werden kann, gilt auch von ihnen.

Verständnis für die ganz einzige, wundervolle Schönheit des Alters, rein als Ausdruckserscheinung, will erworben sein. Man ist eher geneigt, in dem Greisenkopfe die Trümmer des Antlitzes der jungen und der reifen Jahre zu sehen, als die Offenbarung von Ausdruckswerten, die allein dieser letzten menschlichen Entwickelungs-

stufe eignen. Was die psychische Welt der greisen Künstler von der der jungen scheidet, wird noch zu fragen sein. Aber das mag jetzt ausgesprochen werden: der Bildwert der Erscheinung, an der ein Leben und Schicksal modelliert hat, ist unvergleichlich. Das Antlitz ist reicher an Anschaulichkeiten geworden; es gibt an einem alten Kopfe mehr zu sehen und — mehr zu lesen gegenüber den Ausdrucksfragmenten, die das unfertige Gesicht bieten muß. So ist es natürlich, daß uns die Selbstdarstellungen der greisen Künstler Unendliches zu sagen scheinen, daß wir glauben, in ihnen der Seele am ehesten habhaft werden zu können. Und andererseits gibt es Künstlernaturen, die wir uns stets als Greise vorstellen, als wollte das Bild keiner anderen Lebensphase genügen, den ganzen Menschen auszusprechen.

Leonardos Persönlichkeit hat einen so ungeheuren Horizont, daß uns nur die äußere Form des vollendeten, ausgelebten Menschen eine allenfalls deckende ist. Der Magier ist für die Phantasie, wie der liebe Gott, stets ein alter Mann, denn woher käme ihm das Überwissen, wenn nicht aus den Speichern lebenslang angehäufter Erfahrungen? Und gerade bei diesem „unfaßbaren" Manne erscheint uns der Gedanke an eine Darstellung in jugendlichem Alter wie die Fixation eines Zustandes, der eigentlich kein dem Menschen wesentlicher und gemäßer gewesen ist, sondern nur gleichsam ein Zugeständnis an die Gesetzlichkeit des äußeren leiblichen Geschehens. Auch gäbe eine bildnerische Selbstschilderung als Künstler doch nur den Ausdruck einer Betätigungsweise dieser allschöpferischen Genialität. Das Selbstbildnis Leonardos in den Uffizien ist wohl nur ein durchaus unzulänglicher Versuch einer fremden Hand, das ungefähre Bild der Wirklichkeit zu umschreiben; man wird sich stets an die Rötelzeichnung in Turin halten; gegen das Blatt ist eingewendet worden, die Gesichtszüge zeigten ein höheres Alter als das von 67 Jahren, aber — von der Gefährlichkeit aller Altersbestimmmungen aus Bildnissen abgesehen — ich glaube nicht, daß ein Leben voll geistiger Stürme, und ein Ausmessen aller Höhen und Tiefen die Oberfläche des Menschen jung erhält. Wenn wir uns einen greisen Faust vorstellen, so müßte er aussehen: Augen und Stirn und Mund umspült von den weichen Wellen greiser Haare, der Blick wie aus Höhlen ins Freie blitzend, der Mund scharf geschlossen: manches verschweigend.[28]) So empfand Peter Hille den alten Goethe:

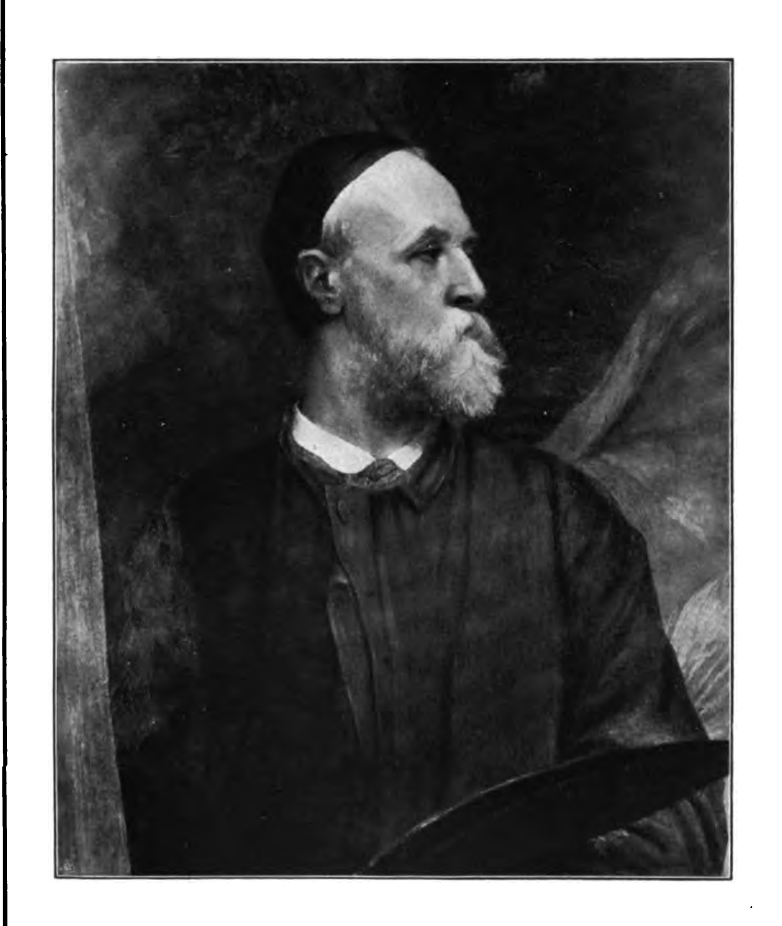


Tizian: Selbstbildnis

(Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) (Phot. Hanfstaengl)

46

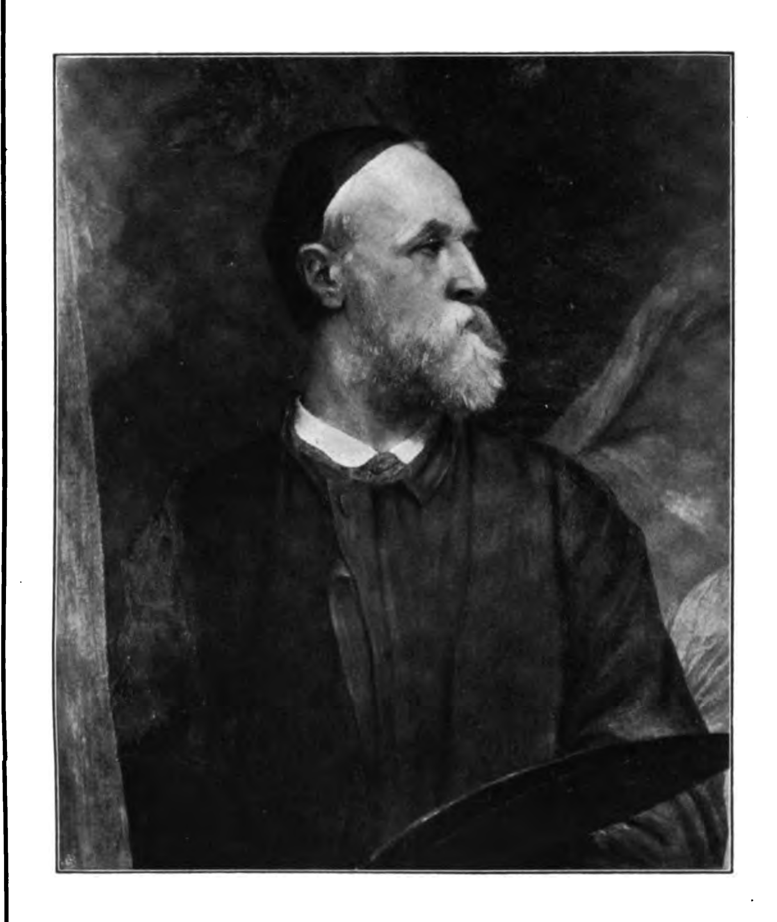




George Frederick Watts: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) **(Phot. Alinari)**

47



George Frederick Watts: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) **(Phot. Alinari)**

47

„Unermeßliches berg' ich noch; denn ich gebe aus Vorsicht
Immer Gelinderes nur; ewig Verschwiegenes ruht."

Neben Leonardo erscheinen alle anderen klein, selbst Tizian nur wie ein genialer Berufsmensch. (Abb. 46). Auch von ihm fehlen die Jugendbildnisse, und man vermißt sie nicht, trägt man doch das Bild des alternden Mannes in sich, wie er sich dargestellt hat: auf einen Augenblick am Tische niedersitzend, auf irgend etwas, irgendwen wartend und mit den Fingern trommelnd, ungeduldig, den Pinsel wieder in die Hand zu bekommen. In der unmittelbaren Anschauung pflegt freilich gerade dieses Selbstporträt manchen zu enttäuschen. Ein Zug von geschäftsmännischer Schlauheit und Härte verstimmt, ja man ist versucht, von dem Eindruck eines hinterhaltigen Charakters zu reden. Die Bildnisse in Wien und Florenz bringen nichts wesentlich Neues; es ist der Tizian, der sich von seinem vornehmsten Kunden den Pinsel aufheben ließ, gewiß eine schöne und stattliche Erscheinung, aber doch nicht das, was wir suchen, eine gewisse Freudlosigkeit, schon aus mancherlei Familienkummer heraus verständlich, — und ein Mangel an Wärme im Erfassen des eigenen Wesens scheinen es immer nur bis zum vorletzten Ausdruck kommen zu lassen, bis dann schließlich der Malergreis in dem großen Selbstbilde des Prado-Museums eine Form findet, die restlos die imponierende Gestalt und die Offenbarung eines unermüdlich tätigen Alters gibt. Das Störende in diesem nach seiner Bildung so edlen Antlitz waren wohl stets die Augen, und den vollen Blick erhaschten wir nie; vielleicht hat der Maler in unbewußtem Gefühle für eine psychische Unmöglichkeit, sich im Blick dem Betrachter ganz auszuliefern, früher das dreiviertel, hier das reine Profil gewählt. Das Unruhige der letzten Jahre ist einer statuarischen Gelassenheit gewichen. Die gesenkte Hand hält den Pinsel, und der Blick geht in einer Arbeitspause ins Weite: „denkt Kinder und Enkel und schüttelt das Haupt."[29])

Wenn wir den beiden italienischen Großen hier Watts an die Seite treten lassen, so hat diese — vielleicht sonderbar erscheinende — Zusammenstellung ihren äußerlichen Grund in einer Äußerlichkeit: in der körperlichen Ähnlichkeit des englischen Malers mit Tizian. (Abb. 47). Vielleicht liegt hier aber doch noch mehr vor. Diese merkwürdig enge Verwandtschaft seiner eigenen Gesichtszüge mit denen des Venezianers war Watts bewußt, — und zwar scheint sie ihm wie ein Schicksalswink

und eine Verpflichtung vor Augen gestanden zu haben, den Weg des Meisters von Cadore auch im „Geiste und in der Wahrheit" zu gehen. Wer weiß, wie oft und wie stark überhaupt das Bewußtsein vom Charakter des eigenen Äußeren zurückwirken mag auf den Charakter als Gestaltung und Entwickelung der seelischen Anlagen! Jedenfalls hatte Watts in seinem Hause die Kopie eines der Tizianischen Selbstbildnisse stets vor Augen, er besaß auch ein Original: tanzende Amoretten, und der Stoffkreis seiner Gemälde war der eines Renaissance-Meisters: wunderbare Porträts der geistigen Elite seiner Tage, mythologische Szenen, und an Stelle des christlichen Andachtsbildes die großen Phantasieschöpfungen, Dokumente eines neuen, nur geahnten Kultes. Watts ist sicher mit seinem Können oft hinter dem großen Wollen zurückgeblieben, aber er hat mit einem künstlerischen Unabhängigkeitssinn, dem nur der Boecklins an die Seite zu setzen ist, seiner Grundüberzeugung mit dem Pinsel Ausdruck geliehen: „Aus einer Fibel für Kinder müsse die Malerei eine Bibel für Männer werden." Er wehrte sich leidenschaftlich gegen die Zumutung, nur Bilder malen zu sollen, — und er war doch ein Maler. Mit einer bloßen Ablehnung der Wattschen Kunst als Ideenmalerei ist das Rätsel dieser Erscheinung nicht gelöst. Seine Existenz mag unbequem sein, wie ein Anachronismus wirken, aber die Zeugnisse dieses Lebens sind doch da. Das Selbstporträt der Uffizien gibt wohl die beste Vorstellung des Mannes, dessen Antlitz sich von dem Tizians doch in Einem ganz wesentlich unterscheidet: in den Augen. Dort das stechende und kühle venezianische Männerauge, hier das Versonnene eines nach innen gewandten Temperamentes und — besonders deutlich auf dem Jugendselbstporträt — der Schwärmerblick des Propheten. Die Altersbildnisse geben das reine Profil und in ihm vielleicht den Ausdruck der Abgewandtheit von der Welt des Betrachters, das Aufsichzurückgezogene. Watts verkaufte seine Bilder nicht, sondern er vermachte sie den öffentlichen Museen.

Unser Wunsch, den Widerschein des künstlerischen Schaffens auf einem Frauenantlitz zu sehen, wird nicht erfüllt. Die wenigen Frauen, die die Natur überhaupt zum „Schauen bestellt" hat, geben in ihren Selbstbildnissen wohl die Frau — und zum Teil den ganzen Reiz des Fraulichen, wie z. B. die Pisanerin Arcangela Palladino (Florenz, Uffizien) — aber nicht die Künstlerin. Ein Selbstbildnis der



Angelika Kauffmann: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) (Phot. G. Brogi)

48



Vigée le Brun: Selbstbildnis

(London, National Gallery) (Phot. Hanfstaengl)

49

Judith Leyster haben wir leider nicht. So bleiben die Bildnisreihen der beiden Töchter des 18. Jahrhunderts: Angelika Kauffmann und Vigée le Brun. (Abb. 48 und 49). So oft sich die erste auch malte, versteckt unter antikisierenden Maskeraden als Nymphe, als Vestalin oder offen als Künstlerin, sie kam nie über das Jüngferliche ihrer Natur hinweg. Sie malte, was ein zeitgenössischer Akademiker, der schon wiederholt zitierte Josef v. Sonnenfels, „poetische Porträts" nannte. Und man würde Angelika Kauffmann Unrecht tun, wenn man sie persönlich für die Altertümelei ihrer Bildnisse verantwortlich machen wollte. Die Zeit verlangte nach dem „Triumph der Empfindsamkeit" im Bilde. Das Beispiel eines poetischen Porträts, das Sonnenfels in seiner Rede beibringt, wirft ein deutliches Licht auf den Geschmack im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. „Hätte also ein Maler", so führt er aus, „ein Mädchen zu bilden, dem der Liebhaber durch dieses Gemälde seinen Wunsch sie zu ehelichen, erklären wollte, so möchte das Mädchen in einem Garten oder sonst einer freien Szene der Handlung in schlummernder lässiger Stellung entworfen werden! Hymen, der sich von seinem jüngeren Bruder Amor durch eine nicht mehr kindische, sondern der schönen Jugend nähere Gestalt unterschiede und durch Sylphenflügel kennbar gemacht wäre, näherte sich dem staunenden Mädchen, und da er mit der einen Hand ihr das Bildnis ihres Geliebten vorhielte, bemühte er sich mit der anderen, an ihrem Haupte den rosenfarbigen Schleier, den gewöhnlichen Schmuck der römischen (!) Bräute, zu befestigen." Das ist der Geist, der auch aus Angelika Kauffmanns Bildern spricht. Wie man über den Menschen dachte, dafür mag das sechs Jahre später gefällte Urteil des geistreichen und gebildeten Dilettanten Helfrich Peter Sturz zeugen: „in ihrer Gestalt und in ihren Gemälden, in ihrer Rede und in ihrem Wandel ist überall nur ein Ton herrschend, nämlich sanfte, jungfräuliche Würde. Der Charakter ihres Gesichtes gehört zur Gattung, welche Domenichino gemalt hat, der in seinen Köpfen den Raffael erreichte: edel, schüchtern und bedeutend, anziehend und mitteilsam. Wenn sie vor ihrer Harmonika Pergoleses Stabat singt, ihre großen, schmachtenden Augen, pietosi a riguardar, a mover parci, gottesdienstlich aufschlägt, und dann mit hinströmendem Blicke, dem Ausdruck des Gesanges folgt, so wird sie ein begeisterndes Vorbild der heiligen Cäcilie."

So sitzt sie auf dem Uffizien-Selbstporträt, vor blauer römischer Landschaft, zwischen Säulen, im weißen Unschuldskleide, den schwärmenden Blick zur Seite und abwärts lenkend. (Abb. 48).

Von der Sentimentalität dieser Deutschen hat die Französin Vigée le Brun nichts. Ob sie sich für die Galerie der Malerselbstbildnisse in Florenz, für die Akademie in Petersburg oder in Rom malte, ob allein oder mit ihrem Töchterchen, stets blieb sie die weitgereiste, an allen europäischen Höfen willkommene elegante Dame, die gefallen will und weiß, wie sie aussieht. Die Rokokoausklänge in ihrem Werk machen sich stärker fühlbar als der Neuklassizismus.

Das frischeste ihrer Bilder ist wohl das der National-Gallery in London, ein Mädchen- und ein Sommerbild. (Abb. 49). In den „Souvenirs“ plaudert die Malerin die kleinen Toilettengeheimnisse aus, mit deren Hilfe sie ihre zierliche Person so geschmackvoll in Szene zu setzen verstand. „Ma coiffure ne me coutait rien, j'arrangeais mes cheveux moi-même, et le plus souvent je tortillais sur ma tête un fichu de mousseline, ainsi qu'on peut le voir dans mes portraits, qui sont à Florence, à Pétersbourg et à Paris, chez M. de Laborde. Dans mes portraits enfin je me suis peinte ainsi, exepté dans celui qui est au ministère de l'intérieur où je suis costumée à la grecque.“ Sie blieb Dame auch als Künstlerin, und nur in diesem Sinne konnte sie von sich sagen: „peindre et vivre n'a jamais été qu'un seul et même mot pour moi.“

Ein Leben in Selbstbildnissen. Wilde hat einmal gesagt: „Das Künstlerleben ist einfach Selbstentwickelung“; die Selbstporträts lassen sich betrachten als die sichtbaren Dokumente der einzelnen Entwickelungsphasen, als Redaktionen eines einzigen Themas: der Seele des Malers, eines Stoffes, der dem Betrachter ganz erst in der Gesamtheit seiner Erscheinungsformen ausgeliefert wird. Jedes Einzelporträt gibt eine Seite, ein Kapitel dieses Entwickelungsromanes, aber nur die ganze Reihe enthält das runde Wesen.

Den inneren Impuls, der dazu treibt, von Zeit zu Zeit das seelische „Inventar“ mit dem Pinsel aufzunehmen — von den Selbststudienzwecken sehen wir jetzt ab — kann man bezeichnen als einen Trieb des Künstlers, vor sich selber zu beichten. Er legt sich Rechenschaft ab durch Fixation des psycho-physischen Tatbestandes an den großen Lebenswendepunkten. Die Selbstbeaufsichtigungsfähigkeit, von

der Gottfried Keller einmal redet, gehört dazu, um eine Selbstbiographie in Eigenporträts entstehen zu lassen. Es sind naturgemäß nur wenige, denen das Leben gönnte noch mit greiser Hand zu versuchen, das Spiegelbild ihres Selbst auf die Leinwand zu übersetzen, und von den Altgewordenen haben wieder nur eine kleine Schar eine Kette von Zeugen ihrer Selbstwandlungsfähigkeit und -art hinterlassen. Rembrandt steht voran — hier scheidet er aber aus, da wir seine Selbstdarstellungen unter einem anderen Gesichtspunkte betrachteten — und keiner der neueren Biographen die verlockende Aufgabe sich hat entgehen lassen, sein Heldenleben in Selbstbildnissen zu beschreiben.[30])

Wir stellen drei Männer der Neuzeit nebeneinander, die freilich keinerlei innere Berührungspunkte miteinander hatten, außer der Lust, sich von Zeit zu Zeit der Ausdrucksbedeutung ihres Antlitzes bewußt zu werden und im Bilde die Bilanz ihres Daseins zu ziehen. Und noch eines ist dem Engländer, dem Spanier und dem Deutschschweizer, Reynolds-Goya-Boecklin, gemeinsam: das große Können, in so verschiedenen Temperamentsschattierungen und Ausdrucksformen es auch jedesmal zutage tritt.

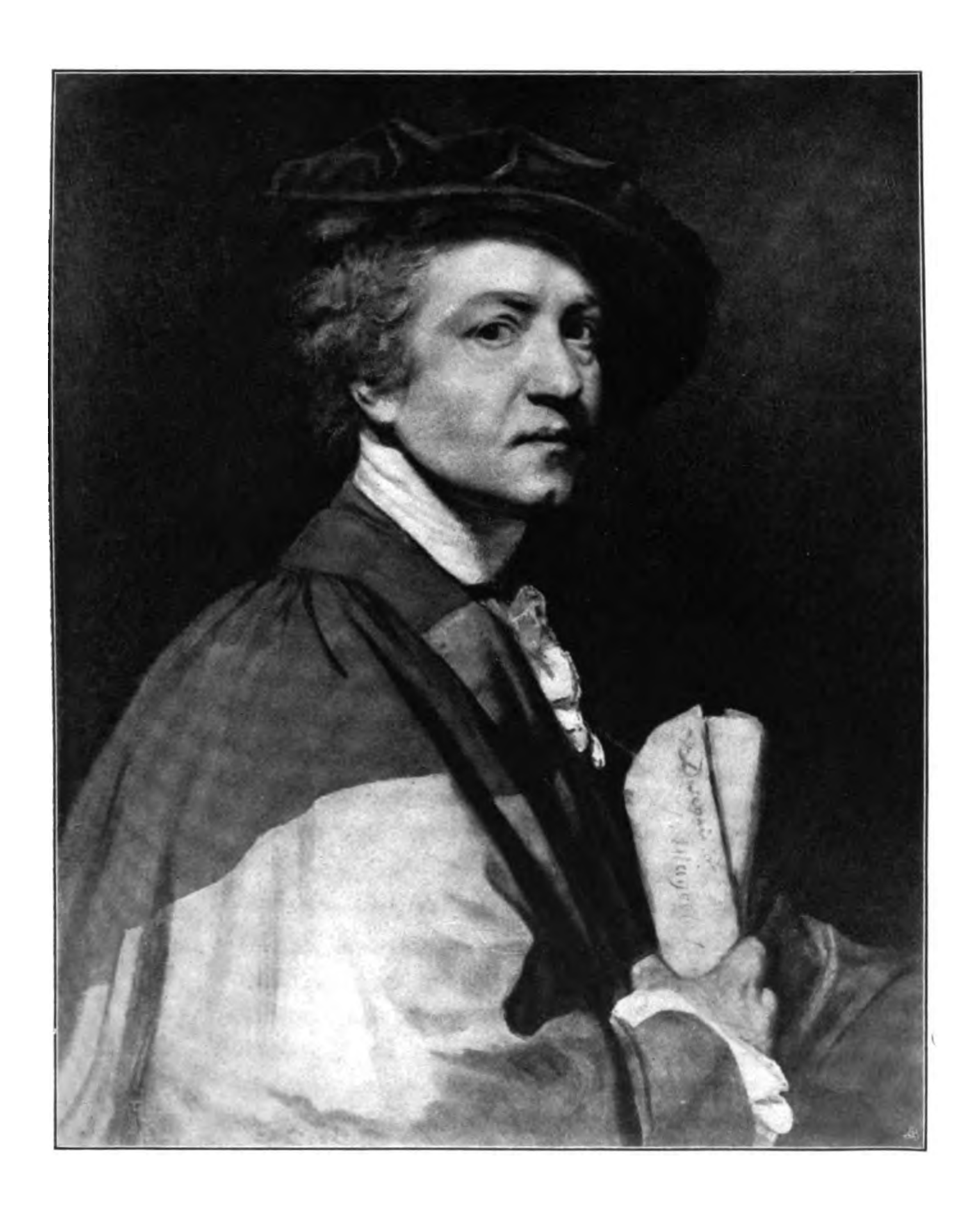
Reynolds hat keine Lebensnovelle zu erzählen, die Folge seiner Selbstbildnisse gibt den Weg des Arbeitenden und als Mann der Werkstatt aufsteigenden Künstlers. Die Solidität seines Lebens, Denkens und Schaffens, ein ausgebildetes Gewissen dem eigenen Tun gegenüber, und der philosophische Trieb nicht im dumpfen Drange und mit verbundenen Augen das Rechte zu erjagen, sondern sich des Weges, des Zieles und der eigenen Kraft klar bewußt zu werden, kennzeichnen diese Natur. Sohn eines Gelehrten, früher an die Theorie der Malerei als an diese selbst herangebracht, Freund des ganzen zeitgenössischen intellektuellen Englands, selbst redend und schreibend an der wissenschaftlichen Durchdringung seines Tuns und Lebenselementes Anteil suchend — und dabei von einer ungeheueren Tizianischen Arbeitskraft, birgt dieser Maler in sich einen Dualismus, der doch nur für die analysierende Betrachtung besteht, in der Einheit der lebendigen Persönlichkeit aber verschmilzt.

Als Knabe schrieb sich Reynolds Lebensregeln auf, als junger Mensch durchwanderte er die Galerien Italiens und suchte hinter die Kunstregeln der alten Meister zu kommen, als Mann gab er aus

der Fülle eigener Erfahrung heraus Lebens- und Kunstprinzipien an seine Schüler weiter. Das Pädagogische steckt ihm tief im Blute; und was ihn groß gemacht hat, ist weniger ein instinktives Erfassen des Wahrhaft-Künstlerischen, als eine bewußte Selbsterziehung zum Schönen und Bewährten.

Die Kühle der Wirkung, die von Menschen ausgeht, deren Lebensweg sich zwischen den Wegweisern sicher entlang windet, die ihr vorschauender Wille aufgerichtet hat, empfinden wir auch vor Reynolds' Selbstbildnissen. Arbeitsbilder stehen am Anfang und am Ende der Reihe, die Mitte nehmen die Repräsentationsstücke ein. Sehr originell und lebendig stellte sich der junge Reynolds, der unermüdlich Lernende dar (London, Portrait Gallery). Er ist bei der Arbeit, in der rechten Hand Pinsel und Palette, hält er die Linke wagerecht schirmend über die Augen, um das Modell, das an Stelle des Bildbetrachters gedacht ist, zu fixieren. Stirn, Mund und Wange liegen im hellsten Lichte, die Augen werden beschattet. Das ist der Jüngling, dem die „Verteilung von Licht und Schatten" das erste große malerische Problem bedeutete, der mit dem Notizbuch in der Hand von einem klassischen Bilde zum anderen schritt und skizzierte, wie man Wirkungen erzielt und mit welchen Mitteln. Technik, nicht im Sinne der Pinselvirtuosität, sondern in dem höheren einer malerischen Kultur war es, was er bei den großen Italienern und Niederländern suchte. Und ihm half ein unerschütterliches Selbstbewußtsein, das ihn nie, auch im Anblick der Größten nicht, den Pinsel in die Ecke werfen, sondern darauf fahnden ließ, hinter der Macht der Erscheinung ihre praktische Lernbarkeit zu entdecken. Auch als Reynolds schließlich kein Schüler mehr war, sondern als Präsident der Royal Academy die Ausbildung des englischen Künstlernachwuchses in seinen Händen hatte, betonte er wiederholt: „Zu den ersten sittlichen (!) Eigenschaften, welche der junge Künstler zu pflegen hat, gehört: auch männliches Vertrauen zu sich selbst, oder besser noch zu der Wirksamkeit ausdauernden Fleißes, den er entschlossen ist sich anzueignen." Diesem Fleiße dankte es Reynolds, daß er auf die Höhe kam, als Maler — und, was ihm, dem Engländer und Sohn des 18. Jahrhunderts mindestens ebensoviel galt, als Mensch und Gelehrter.

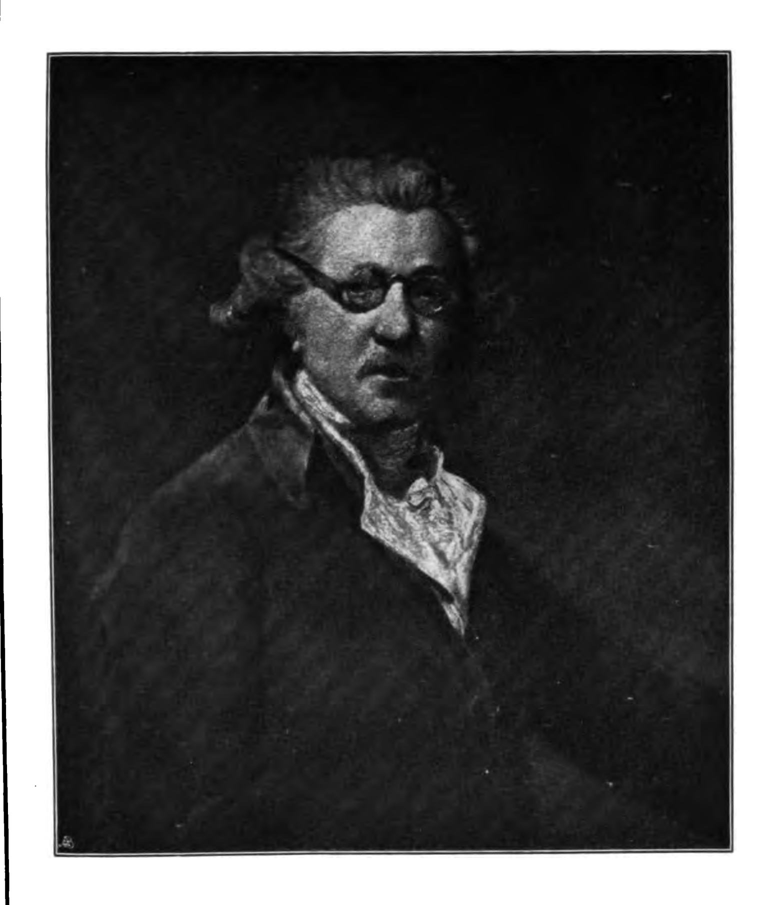
Die Selbstbildnisse in der Royal Academy und in den Uffizien sind mit dem Bewußtsein gemalt, daß die Augen der lernenden Jugend



Joshua Reynolds: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) (Phot. Alinari)

50



Joshua Reynolds: Selbstbildnis

(London, Buckingham Palace) (Phot. Hanfstaengl)

hier, der bewundernden Nachwelt dort auf ihnen ruhen würden. Auf dem erstgenannten Bilde steht Reynolds, den rechten Arm in die Seite gestemmt, in altbewährter großer Bildnisgebärde an einem Tische. Er legt die Hand, die ein Manuskript hält, auf ein dort liegendes Exemplar seiner „Discourses“ und im Hintergrunde wird die Büste Michelangelos sichtbar. Der Kopf im Dreiviertelprofil den Betrachter festhaltend, ist der eines Mannes, dem Befehlen Gewohnheit und Beruf ist. Alles Licht sammelt sich auf zwei Stellen: im Kopf und der Hand. Daß es das literarische Werk ist, auf das der Maler den allerhöchsten Wert legt, zeigt das Florentiner Selbstporträt noch deutlicher. (Abb. 50). Die Rechte hält hier hochgenommen die Schriftrolle, auf der, wieder die Vorstellung seines Ideales wachrufend, „Disegni del Divino Michelangelo Buonarotti“ zu lesen ist. Der Kopf, in gleicher Haltung wie auf dem ersten Bilde, zeigt einen liebenswürdigeren Ausdruck, weniger die Miene des Akademieredners als eines geistreichen Causeurs. Beidemale trägt der Künstler das koloristisch so wirksame rote Amtskleid des Präsidenten. Die hohe soziale Stellung — Reynolds erhielt auch das allersehnte „Sir“ vor den Namen — erschien ihm nicht nur als ein persönlicher Erfolg, sondern als eine Hebung des ganzen Künstlerstandes in ihm.

Seit van Dyck hatte kein Maler in England eine derartige dominierende Stellung im gesellschaftlichen Leben der Hauptstadt eingenommen. Die Art, wie beide zeigen, was sie sind, ist aber doch grundverschieden. Van Dyck leichthin als Glückskind, dem alles in den Schoß fiel, und der trotz mancher Vernachlässigung der Liebling derer blieb, die mit ihm in Berührung kamen, spielt mit der großen Ritterkette, in gewollter Nonchalance; Reynolds trägt seine Robe durchaus als ein Ehrenkleid und packt das Manuskript mit der Hand wie eine Sache, die ihm kostbar, und um deren Dasein es ihm bitter ernst ist. Aus dem „representative man“ wird immer mehr ein Gelehrter, ein Geistesarbeiter, der seinen Stolz darin sucht, als solcher auch im Äußeren erkannt zu werden, selbst auf Kosten der Erfreulichkeit seines Anblickes. Daß sich Reynolds mit der großen Hornbrille malt (Buckingham Palace und Dulwich Gallery) ist vielleicht gerade ein Zeichen der Eitelkeit des Stubenmenschen. (Abb. 51). Er wollte aussehen wie seine Freunde, die Johnson und Goldsmith, Burke und Gibbon. Man kann nicht leugnen, daß der Kopf menschlich sympathischer geworden,

einem näher gerückt ist im Vergleich zu den stolzen früheren Bildnissen, trotz des ungeheuren Unterschiedes in der Ansehbarkeit hier und dort. Jede Andeutung auf den Malerberuf fehlt, die Hände sind überhaupt nicht mehr sichtbar. Das ist das Bild des Mannes, der seinen Schülern vorhielt, nicht den „Fleiß der Hände", sondern den des „Geistes" verlange er von ihnen, und ein Selbstbekenntnis in der Erklärung abgab, „daß ein Maler mehr Kenntnisse braucht, als er auf seiner Palette zu finden oder seinem Vorbilde, sei es ein lebendes oder gemaltes, abzusehen vermag. Wer wirklich ungebildet ist, kann nie ein großer Künstler sein."

In seiner berühmten Gedächtnisrede auf Gainsborough hat sich Reynolds in sehr vornehmer Weise mit der seinem Wesen so fremden Kunst des großen Rivalen auseinandergesetzt. Sie waren Antipoden in jeder Hinsicht, auch im Aussehen. Gainsborough schlank und vornehm mit feiner römischer Nase und schön geschwungenen Lippen, alles an ihm weniger derbe und bürgerlich. Dabei vollkommen unliterarisch, er schrieb keine Zeile, kannte das Ausland nicht und ebensowenig die Kunsttheoretiker. Auf seinem Selbstbildnis (London, Portrait Gallery) gab er durchaus den Gentleman, den man nicht nach dem Berufe fragt, nichts weist auf sein Malertum hin, — und er sagte selber, eigentlich sei die Musik die Kunst, für die er bestimmt wäre. Der ganze Begabungs- und Temperamentsunterschied zwischen Gainsborough und Reynolds läßt sich aber durch die Abschiedsworte kennzeichnen, die der erste auf dem Sterbebette gesprochen haben soll, die jedenfalls von ihm erfunden werden konnten, und mit denen der letzte seine Akademiereden beschloß: „Wir kommen alle in den Himmel und van Dyck ist mit von der Partie — das letzte Wort, welches ich in dieser Akademie und von dieser Stelle aus spreche, sei der Name Michelangelo."[31])

Aus dieser Welt ruhiger Bürgerlichkeit, wo es keine Lebensstürme gibt, sondern der Nachen wie auf dem glatten Wasser eines englischen Flusses dahingleitet, sicher dem Ziele zu, schreiten wir hinüber in die wildeste Zeit eines romantischen Landes und lassen uns von einem seiner problematischsten Söhne die Geschichte eines ganz exzeptionellen Lebens und Schaffens erzählen.

Goya ist über achtzig Jahre alt geworden, und in dieser langen Spanne Zeit drängt sich ein Reichtum der Erlebnisse und eine Fülle

künstlerischer Leistungen, von denen ein halbes Dutzend kleinerer Begabungen zehren könnte. So gründlich durch neuere Untersuchungen die Fabelwelt zerstört ist, die sich um die Existenz des Spaniers gesponnen hatte, eines bleibt bestehen, wenn auch alle Anekdoten und Skandalgeschichten, die von ihm erzählt wurden, auf Erfindung beruhen: er war eine Persönlichkeit, die der Phantasie der Zeitgenossen und der folgenden Generationen Anlaß bot, sie zu einem Romanhelden umzuschaffen, — und, was schwerer wiegt, die Kunst Goyas beweist den ganz einzigartigen Charakter seines Schicksales, wenn auch keine einzige Tatsache seiner Biographie.[37])

Sohn eines Bauern, verlebt Goya stürmische Lehrjahre. Der Flucht aus der Provinz in die Hauptstadt folgt die Flucht aus der Hauptstadt nach Italien und dieser wieder die zwangsweise Rückkehr nach Spanien. Was es im einzelnen war, das ihn umtrieb, ist belanglos. Er ging zwei Leidenschaften nach, von denen jede genügt, ein Mannesleben zu erfüllen und zu verzehren: der Kunst und der Liebe, und er suchte beide in jeder Form und an jedem Orte, mit Vorliebe aber dort, wo noch die ungebrochenen Farben zu finden sind, mit Goya selbst zu reden: er führte „ein Landstreicherleben". Eine derartige Persönlichkeit hat im Grunde ein Recht auf die Anekdote, und man sollte es ihr nicht vorenthalten. Goya sog sich voll von Leben, er speicherte in diesen Rauf- und Laufjahren das ungeheure Material an Bildern in sich auf, aus dem der seßhaft gewordene Mann und der Einsiedlergreis die „Fülle der Gesichte" schöpfte.

Ein Selbstbildnis, das früheste nachweisbare, zeigt den Jüngling bei der Arbeit (Madrid, Privatbesitz). Links ist ein Stück der mannesgroßen Staffelei zu sehen, dahinter ein Tisch mit Schreibzeug, davor die schlanke Gestalt des Malers, die sich in wirksamer Silhouette von der Helle eines großen Atelierfensters abhebt. Knapp und schillernd gekleidet, einen Hut — plump wie ein Topf — auf den langen Haaren, steht er da, malt und sieht ungeniert den Betrachter an. Man glaubt in Kleidung und der grazilen Eleganz der Stellung einen Nachklang zu spüren an die Toreroepisode in Goyas Leben. Fechtend, d. h. mit der Espada, hatte er sich einst von Madrid zur Küste durchgeschlagen — und die „Tauromaquia" verdanken wir nicht nur der leidenschaftlichen Zuschauerliebe des Malers für das nationale spanische Vergnügen, sondern auch seiner verwegenen Jugendpraxis als „Francisco

de los Toros", wie er damals seine Briefe unterzeichnete. Dann folgt der Eintritt in einen festeren Berufs- und Lebenskreis: Heirat und Beschäftigung mit Arbeiten für den Hof. Ein Witz der Kunstgeschichte leitet dieses Kapitel aus Goyas Leben ein: der ihm die ersten großen Aufträge verschaffte, war der vielgeschmähte und vielbewunderte Klassizist: Raphael Mengs, des Königs Hofmaler. Daß Mengs diesem Manne die Tür zu den ersten Erfolgen öffnete, spricht mindestens von einer großen und vornehmen Vorurteilslosigkeit des Deutschen.

Die Selbstbildnisse Goyas mehren sich. In der Assistenz stellt sich der Maler auf einem Gruppenbildnis der Familie des Infanten und einem Andachtsbilde dar. In einem Doppelporträt — aber sehr als zweite Rolle — dem Grafen Florida-Blanca ein Bild überreichend, tritt er auf. Goyas Lebenskurve geht aufwärts, er wird Hofmaler und Akademiedirektor, er hat Erfolge als Künstler und — als Mann. Mit seiner Frau hat sich Goya — getreu der Praxis der meisten romanischen Künstler — nicht gemalt, wohl aber mit einer hochgestellten Dame, die in seinem Leben eine Rolle spielte: mit der Herzogin von Alba. Das Doppelbildchen gibt eine Szene dieser Komödie der Liebe; auf dem Spaziergange draußen vor Madrid in der bekannten Velasquez-Landschaft mit dem tiefen Horizont der Hochflächen, stolziert die Dame, und hinter ihr auf sie einredend der Malerkavalier. Goya hat sich auf dem Bilde verjüngt, — vielleicht aus dem Wunsche heraus, in Wirklichkeit jünger zu sein. Die Blicke tauchen ineinander, — und daß dieses Porträt (Madrid, Privatbesitz) überhaupt entstehen konnte, sollte den Versuch unmöglich machen, jede intimere Beziehung zwischen der Herzogin und dem Künstler abzuleugnen. Ein Bild des Hofmannes Goya in der Hoftracht ist leider nur im Holzschnitt erhalten. Kleidung, Haltung, Gesichtsausdruck, — alles weist auf ein Schreiten auf glatter Bahn hin, Goya ist, wie der Franzose sagt: „arrivé". Nun steht er auf der Höhe — aber auch schon an der Peripetie.

Der ganze Mensch wird umgeschaffen durch ein Leiden, das sich langsam herausbildet: Goya wird taub. Für einen Mann, der das Leben mit allen Sinnen zu genießen gewohnt ist, ein furchtbarer Schlag. Eine Tür des Menschen zur Außenwelt schließt sich, und es scheint, als ob die Taubheit Goya wirklich in sich hinein getrieben hat. Stimmen des Inneren werden laut, die das Leben bisher über-

tönte, mit der Zunahme des Leidens wächst auch ein anderer neuer Goya in ihm: der Meister der Satire ersteht. Und noch eine weitere Bedeutung scheint mir die Krankheit für die Psyche Goyas zu besitzen: das Ohr erstirbt, das Auge erwacht zu immer höherer Lebendigkeit und Kraft im Erfassen der Sichtbarkeiten der Welt. Von dem Gesetz der vikariierenden Sinnestätigkeiten in physiologischem Sinne wird heute nicht mehr viel gehalten, aber eine ähnliche Erscheinung des Eintretens eines Organes für das andere, und der Steigerung der Fähigkeiten hier, bei Abnahme der Leistungen dort, scheint sich — rein psychologisch — bei Goya aufzeigen zu lassen. Sein Auge als Organ wird sicher nicht schärfer, aber die psychologische Fähigkeit zu sehen erhöht sich, die Aufmerksamkeit kann sich ausschließlicher auf das von den Augen herbeigeschaffte Wirklichkeitsmaterial konzentrieren, die Seele wird neu eingestellt. Mit dem alten Brockes, aber aus einer Stimmung ingrimmigen Schmerzes heraus, konnte der taube Maler sagen:

„Jetzt aber, da der Seele Augen
Durch meines Leibes Augen sehn,
Kann ich in Wahrheit Dir gestehn,
Daß sie erst recht zu sehen taugen."

„Ich bin alt geworden", schrieb Goya in diesen Jahren. So zeigt ihn das große Selbstbildnis mit der Brille (Bayonne — Castres — Madrid, Privatbesitz), das klassische Goya-Bildnis. Mit großen dunklen Augen, in denen der mißtrauische Ausdruck der Schwerhörigen liegt, starrt Goya über die Brille hinweg. Die Augen lesen vom Munde des Gegenüber ab, was das Ohr nicht mehr vernimmt. Die Gespanntheit dieser Züge ist unvergeßlich. Eine Reihe von Selbstporträts folgt, die immer klarer die seelische Wandlung herausstellen, die in dem Maler der Herzogin von Alba vor sich gegangen ist. Die fabelhafte Ähnlichkeit des Porträts bei Herrn Pidal in Madrid mit dem Kopfe Beethovens wird immer wieder bemerkt werden. Die Haarfülle, die das Haupt umgibt, vor allem aber der Ausdruck eines lauschenden Sichvorneigens und der undurchdringliche Ernst der Züge bilden die ähnlichen Ausgangsglieder, auf Grund deren sich die Vorstellung des Musikerkopfes einstellt. Was sich in Goya aufgespeichert hat an Hohn, Spott und Wut, bricht sich nun auf einmal nach außen Bahn. Die Neigung vieler vom Schicksal in irgendeiner Weise Geschlagenen,

die ganze Welt für das eigene Unglück verantwortlich zu machen und dem persönlichen Groll ein möglichst weites sachliches Expansionsfeld zu schaffen, scheint sich auch bei Goya einzustellen.

Der Künstler der Caprichos wird in ihm wach. Das Titelblatt schmückt wieder ein Selbstbildnis. Ursprünglich war eine phantastischere Selbstdarstellung vorgesehen, die nicht das Gesicht des Verfassers, als vielmehr die Entstehung der Satiren gibt: Goya sitzt eingeschlafen an einem Tische, der Kopf liegt auf den Armen, — da rauscht von allen Seiten nächtliches Vogelvolk heran, halb eulen- halb fledermausartig. Das dämonische Viehzeug hockt auf dem Rücken des Träumenden, schlägt die Flügel um ihn und bietet ihm den Griffel dar. An die Stelle des phantastischen Blattes trat das Bild der reinen Wirklichkeit. Hier geben wir einem der Franzosen, die den Entdeckerruhm Goyas für sich mit Recht in Anspruch nehmen, Théophile Gautier das Wort: „C'est un homme de cinquante ans, environ, l'œil oblique et fin, recouvert d'une large paupière avec une patte-d'oie maligne et moqueuse, le menton encombré en sabot, la lèvre supérieure mince, l'inférieure proéminente et sensuelle, le tout encadré dans des favoris méridionaux et surmonté d'un chapeau à la Bolivar; une physiognomie charactérisée et puissante."

Goya vereinsamt. Er zieht sich in seine Quinta vor den Toren Madrids zurück und umgibt sich mit Malereien, die an Farbe und Inhalt zum Deprimierendsten und Grausigsten gehören, was eine malerische Phantasie je erschuf. Von Irrsinn und einer malerischen Fixierung verfolgender Wahnideen kann kaum die Rede sein. Goyas Geist war so urgesund wie sein Bauernkörper, wenn man von der Taubheit absieht. Er fühlte sich wohl in dieser Gesellschaft der verlorenen Wesen, unter den Bildern von Hexen und Dämonen. Da er sich ausgestoßen wußte aus dem Kreise der Gesunden und Glücklichen, lud er die ganze Schar der Ausgeschlossenen sich zu Gaste und mit der gleichen Wollust, die den jungen Goya unter Landstreichern und verworfenem Volk der Erde Platz nehmen ließ, setzt er sich mitten in die Schar der aus Himmel und Erde Verwiesenen, sie waren dem Einsamen Kumpane, und er schuf an den Wänden seines Landhauses nichts anderes als auf den Blättern der „Desastres de la Guerra" und der „Sueños" (Träume), wie der alte Titel der „Proverbios" lautet.

Wieder ein großes Selbstbildnis stammt aus diesen Jahren der



Franzisco Goya: Selbstbildnis

(Madrid, Academia de San Fernando)

52

Einsiedelei, das Bild der Akademie (etwas verändert auch im Prado). (Abb. 52). Für den flüchtigen Anblick ein Jünglingskopf — es ist aber das Bild des Siebzigjährigen. Er hat den Kopf ganz auf seine rechte Schulter herübergenommen, der offene Kragen läßt den Hals frei, als beengte er ihn beim Atmen. Von Loga weist darauf hin, daß ein Augenfehler des Künstlers das auf die Seite und in den Nackenlegen des Kopfes erklärt. Die Augen scheinen wie zurückgekrochen in ihre Höhlen, und der Blick hat sich merkwürdig vertieft; nur der Mund redet von Leid und Leiden. Das ist das letzte große Selbstbildnis, rücksichtslos hingeschrieben in der Gewohnheitshaltung und -kleidung: ein Ausbruch der Stimmung des Tages, ohne einen Gedanken an Mit- und Nachwelt und irgendwelche Repräsentationspflichten seiner Persönlichkeit ihnen gegenüber. Was noch folgt, ist eine Federskizze, als Gruß auf den Kopf eines Briefes gesetzt, den der 80jährige aus Frankreich an einen spanischen Freund richtete. Unter der breitschildigen Mütze schaut im scharfen Profil der Greisenkopf hervor, Kinn und Nase kritisch vorgeschoben, das Auge zusammengekniffen. Und noch weiter geht der Selbstdarstellungstrieb Goyas. Die Geschichte seines Lebens hat er in einer Reihe von Porträts, gemalten, radierten und gezeichneten, geschrieben, nun malte er noch das Ende, sein Sterben. Der Arzt hält den Schwerkranken in seinen Armen, drei Mönche beten für das Heil der Seele. Das als Votivbild bestimmte Original ist verschollen.

Goyas Leben und Schaffen gibt Rätsel genug auf. In welchem Zusammenhange die Caprichos und Sueños mit seinem persönlichen Sein und Denken einerseits, andererseits mit Staat und Politik stehen, ist uns keineswegs klar. Eines aber darf man wohl bei einem Gesamtblick über dieses riesige Lebenswerk herausheben: Ein überstarkes Ausdrucks- und Aussprachebedürfnis steht als treibende Kraft hinter alledem. Diesem Impulse, der sich in Goyas Jugend vielleicht vorwiegend in körperliche Aktionslust umsetzte: in Raufereien, Duelle und das Kämpferdasein, im Alter den Weg in die bildnerische Offenbarung der Seele suchte, verdanken wir auch die Fülle der Selbstporträts, in denen uns Goya gleichsam einen Indizienbeweis seines bewegten Lebens hinterlassen hat.

Einen Übergang von Goya zu Boecklin gibt es nicht; weder zwischen der Kunst der beiden Männer, noch zwischen ihnen als

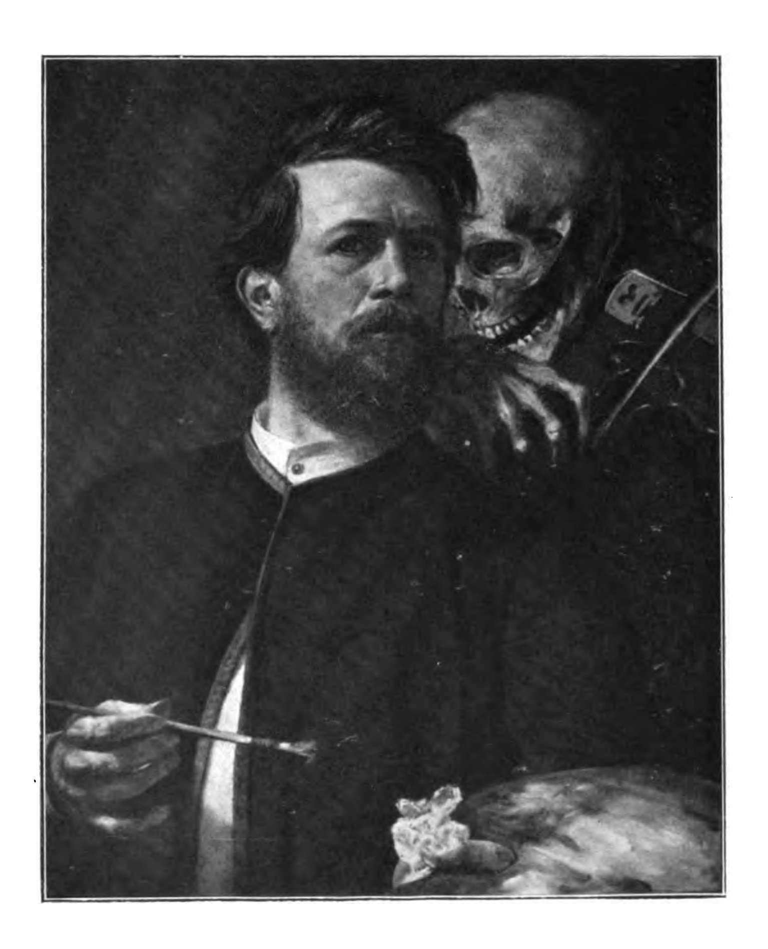
Menschen lassen sich Brücken schlagen. Einzig mit dem Gesetz der Kontrastwirkung und unter dem Gesichtspunkte der gleichen Fragestellung beiden gegenüber ist ihr Nebeneinander zu entschuldigen.

„Man kann nichts lernen von anderen, man muß alles aus sich selbst erfahren", das betont Boecklin immer wieder, und er tut es mit dem Stolz des Autodidakten. Selbsterfahrung bedeutet ihm aber zugleich Selbstkritik, das Malen nannte er „ein beständiges Selbstkritisieren". Die bewußte Übung der Selbstbeurteilung spricht nicht nur aus Boecklins wiederholten Redaktionen des gleichen Themas: aus den Villen am Meer, Toteninseln, Seeräuberüberfällen usf., sondern auch aus der Folge der Selbstbildnisse. Was aus ihm wurde und was er von sich wollte, was er strebte und was er lebte, bildet den Gehalt dieser Bilderreihe.[38])

In den verhältnismäßig wenigen Bildnissen, die Boecklin gemalt hat, wollte er das Nichtzufällige, das Wesentliche an einer Persönlichkeit zum Ausdruck bringen: „Man darf sich nicht sklavisch an die augenblickliche Erscheinung halten, sondern muß immer übersetzen und auf das Wesentliche und Charakteristische sehen." So sind auch die Selbstbildnisse des Malers nicht nur Fixierungen seiner jeweiligen Erscheinung, sondern Selbstbekenntnisse im höheren Sinne einer Aussprache alles dessen, „was man auf dem Herzen hat."

Die Reihe beginnt mit einem Jugendbildnis (Besitz der Familie). Mit dem letzten unvollendeten Bilde hat dieses erste das Profil gemeinsam. Hier ist der Kontakt mit der Welt noch nicht, dort nicht mehr hergestellt, hier liegt das Diesseits, dort das Jenseits noch als Rätsel vor dem Künstler. Der verträumte Blick sucht auf dem ersten die ferne Küste des Lebens, auf dem letzten schweift er schon in die Gefilde der Seeligen.

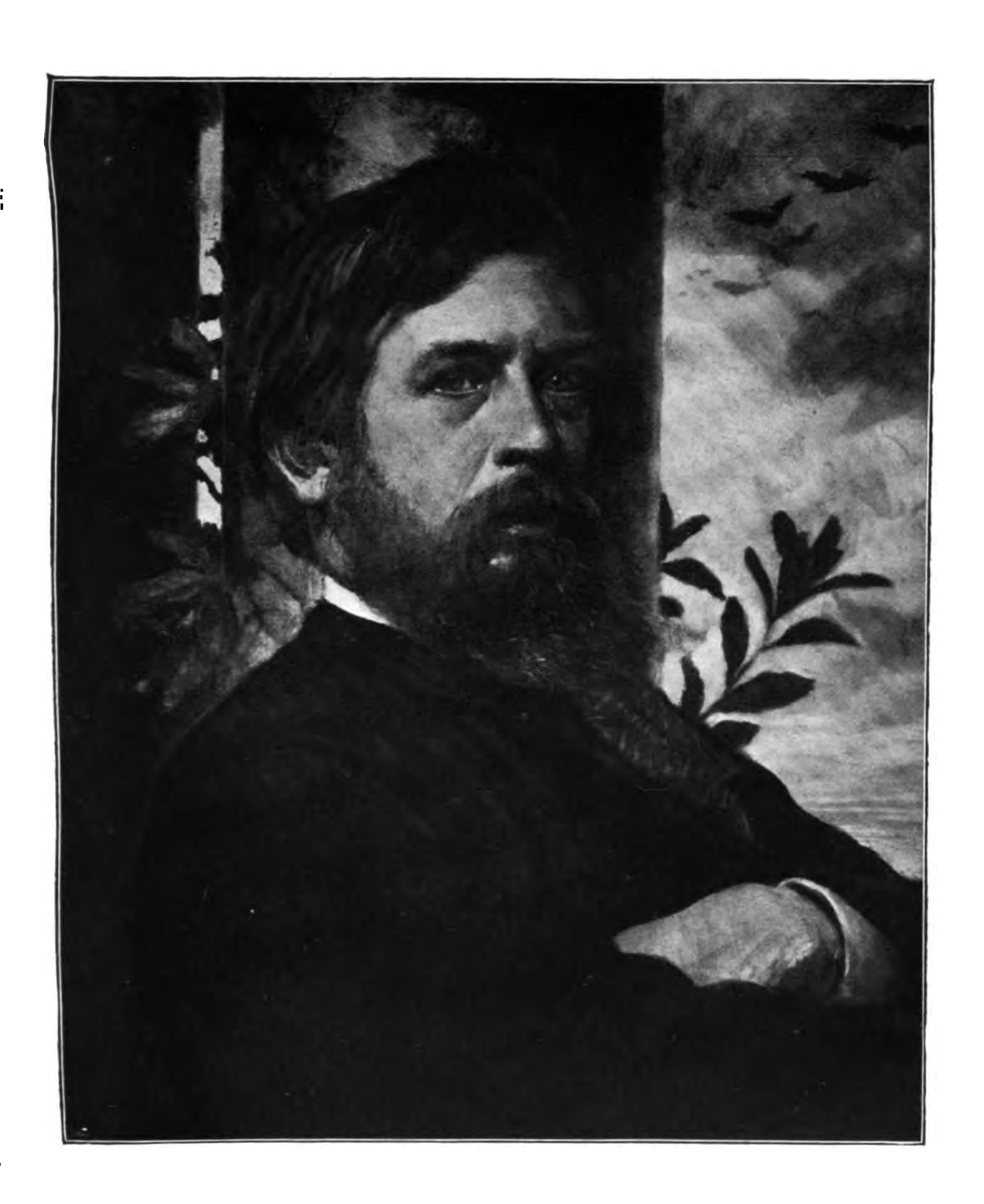
Das Freundschaftsbild mit Lenbach und das Doppelbildnis mit der römischen Gattin folgen, dann setzt die Folge der großen Bilder ein mit dem Selbstporträt mit dem geigenden Tod (Berlin, National-Galerie). (Abb. 53). Meier-Gräfe hat gegen das Bild den Vorwurf erhoben: die Figur des Todes sei äußerlich herankomponiert, das Porträt ließe die Einheit der Konzeption vermissen. Nun ist der Tod tatsächlich der Zusatz einer späteren Stunde. Auf die kritische Bemerkung eines Bekannten: der Kopf des Malers scheine auf etwas zu lauschen, fügte Boecklin die Gestalt des fiedelnden Todes hinzu. Mir scheint aber



Arnold Boecklin: Selbstbildnis von 1872

(Berlin, Nationalgalerie) (Phot. Photographische Union)

53



Arnold Boecklin: Selbstbildnis von 1873

(Hamburg, Kunsthalle) (Phot. Photographische Union)

diese Entstehungsgeschichte psychologisch viel weniger bedeutsam als die Tatsache, daß Boecklin seinem Kopfe jenen träumerischen, nach Innen lauschenden Ausdruck verlieh und daß er auf die Idee des Todes überhaupt kam. Der Tod ist Beiwerk, wie das Glas mit Blumen auf Kellers Porträt: er hat keine andere Aufgabe, als die Verkörperung, der leibgewordene Stimmungsgehalt der Stunde zu sein. Gefühl ist Ausdruck, Unsichtbares sichtbare Erscheinung geworden, nicht mehr und nicht minder als eine Boecklinsche Landschaft ihren letzten und reinsten Ausdruck in einem Fabelwesen findet. Dieses Porträt gibt den jungen Boecklin, den Mann, der sich noch nicht gefunden hat. Noch lauscht er in sich hinein, auf die verworrenen Stimmen des eigenen Inneren. Das Genie ist im Erwachen, und halb Staunen, halb Wehmut liegt in den Augen. Wie eine Apostrophe an diesen jungen Boecklin mutet uns an, was Keller dem 60jährigen zurief: „Lausche nicht zu lang', o Mann!"

Psychologisch ist die Stimmung dieses Bildes der verwandt, die im Kopfe der Maria auszudrücken ist im Augenblick, da sie die Verkündigung vernimmt. Hier ist es die Berufung des Künstlers durch die „innere Stimme" — das gleiche Thema, das Rembrandt im Matthäus (Paris, Louvre), Rodin im Victor Hugo gestalteten. Aber nicht der Flüsterlaut des Mundes trägt dem Künstler die „frohe Botschaft" zu, er hört sie aus der Musik. Und man darf wohl daran erinnern, daß Boecklin die Schwingen der Musik gern herbeirief, um sich in das Land der Phantasie tragen zu lassen. Das Greifen schlichter Tonfolgen auf seinem Harmonium weckte in ihm die schlafende Welt der Bilder.

Boecklin erwacht. Mit dem nach außen gerichteten Blicke des tätigen Mannes, der den Weg der Welt betreten hat, an eine Säule gelehnt, um die der Lorbeer, — der erste Lorbeer sprießt, die Arme verschränkt, steht er auf dem Selbstbildnis von 1873 (Hamburg, Kunsthalle). (Abb. 54). Hoher, heller Himmel mit wehenden Wolken und einem Flug großbeschwingter Vögel ist als Hintergrund an Stelle der dunklen neutralen Atelierwand getreten. Der Wind der Weiten braust um Boecklins Schläfen, er atmet südliche Luft.

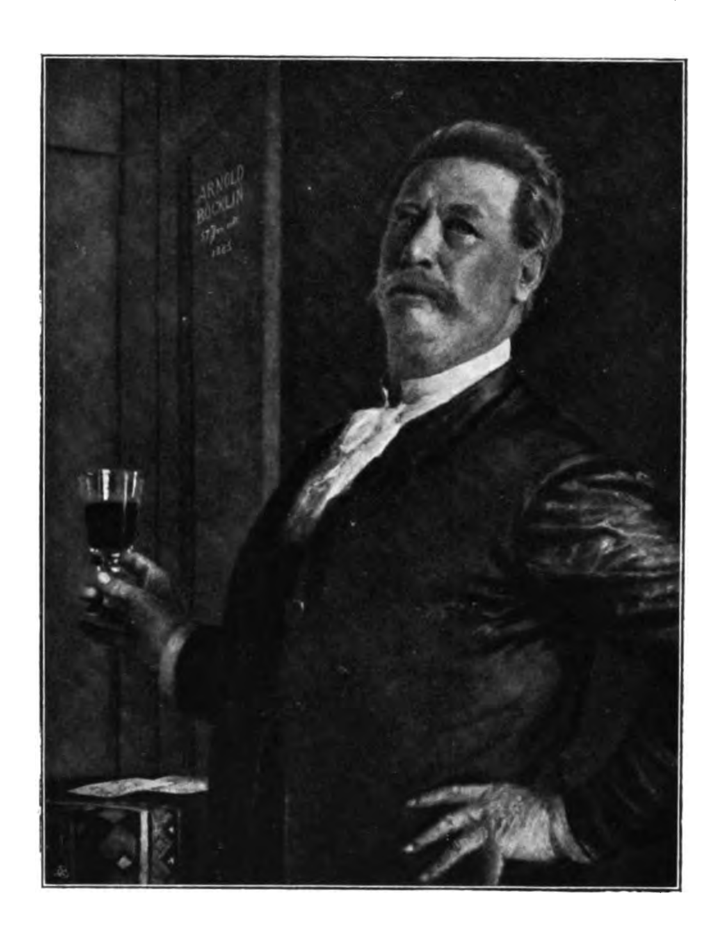
Immer mehr weicht das Lyrisch-Romantische in Boecklins Aussehen dem Malerisch-Positiven, das Träumerische der Bewußtheit. Und diese Wandlung prägt sich auch in dem Gesicht des Künstlers

aus: Der Malertypus schwindet allmählich, aus der schwärmerischen Jugendphysiognomie schält sich der feste, militärisch straffe Kopf der männlichen Jahre heraus, kurze Haare, kurzer Schnurrbart. Das erste Selbstbildnis, das den Wirklichkeitsmenschen gibt, ist das Selbstporträt mit dem Weinglase (Freiburg i. B., Privatbesitz). (Abb. 55). Boecklin hat sich durchgesetzt. Fest steht er hier auf der „wohlgegründeten Erde“, das Weinglas in der Rechten, als wolle er mit der Freude selbst anstoßen: Prosit Leben! Der eingestemmte linke Arm verstärkt noch den Eindruck des Selbstbewußten, Forschen. Das Bild ist in Zürich entstanden, in jener Zeit, da sich die Freundschaft zwischen Boecklin und Keller beim Weine festigte. Und etwas vom Lob des Weines klingt auch aus diesem Bilde, das die Verse aus Kellers Trinklaube ins Gedächtnis ruft:

„So saß der Mann inmitten seiner Sippe
Und trank den jungen Wein mit froher Lippe“.

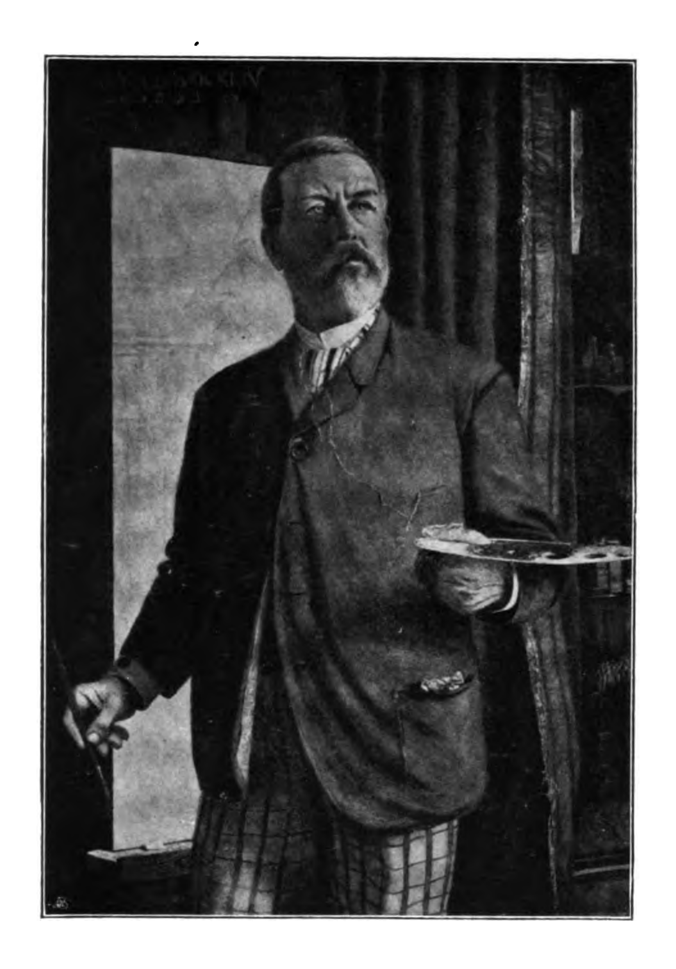
Immer wieder werden Stimmen laut, die vor Rembrandts, Goyas und Boecklins Bildern von dem bedauerlichen „Einfluß des Alkohols“ auf die Physis des Künstlers zu reden wissen. Soweit es sich dabei nicht um ein bloßes ethisierendes Geschwätz handelt, ist einmal hinzuweisen auf die notwendige Wechselwirkung zwischen Leib und Seele im Künstler, auf den Zusammenhang körperlicher Zustände mit der Schaffenstätigkeit. Rodin hat ausführlich gesprochen über dieses Reizbedürfnis des schaffenden Menschen, das die psychische Komplementärerscheinung bildet zu seiner Reizsamkeit: „So ist auch mein Leib“ — heißt es da — „ein Instrument meiner Kunst geworden, das ich in einer beliebigen Weise zu stimmen vermag und das mir die Stücke vorspielt, die ich von ihm begehre, hell oder dunkel, laut oder leise, stark oder schwach. Es ist meine Meinung, daß die modernen Künstler ihren Leib zu geringschätzig behandeln.“

Die Wirkung des Poeten Keller auf Boecklin ist außer in den damals entstandenen Bildern: „Gartenlaube“ und „Sieh! es lacht die Au“, vielleicht auch in dem volksliedartigen Charakter eines verkappten Boecklinschen Selbstbildnisses zu spüren. Nach der Rückkehr aus Italien nach Zürich malte er das deutscheste seiner Bilder: „Heimkehr“ und sich selbst in Landsknechtstracht auf dem Rande des Mühlenteiches sitzend.



Arnold Boecklin: Selbstbildnis von 1885 | 55

(Freiburg i. B., Meyer) (Phot. Photographische Union)



Arnold Boecklin: Selbstbildnis von 1893

(Basel, Museum) **(Phot. Photographische Union)**



Arnold Boecklin: Unvollendetes Selbstbildnis
(Florenz, Boecklin)



Auf das Bild der Muße folgt das des rastlosen Schaffens: Boecklin an der Staffelei (Basel, Museum). (Abb. 56). Wie durch einen eintretenden Besucher bei der Arbeit gestört, wendet sich der gealterte Meister von der Staffelei, auf der ein angelegtes Selbstbildnis im Profil steht, dem Beschauer zu. Der Vorhang, der hinter der Gestalt die bewährte Rückenvertikale durch das Bild zieht, läßt rechts den Einblick in die Tiefe des Ateliers frei. Wie in einem Laboratorium sieht es da aus; vielleicht wollte der Farbenexperimentator und -Chemiker Boecklin diese Flaschen und Fläschchen als Andeutung seiner altmeisterlichen Freude am rein Handwerklichen mit auf das Bild haben.

Wenn vor diesem Bildnis einige kritische Worte laut werden dürfen, so müssen sie sich, glaube ich, beziehen auf das Verhältnis der Kleidung zum Kopf. Nicht ich allein habe die Empfindung gehabt: das Kostüm spricht zu stark — in der Schwarz-Weiß-Reproduktion ist das Gemälde sogar für eine Photographie gehalten worden! — und an diesem irritierenden Eindruck sind das Vielfältige im wörtlichsten Sinne und die Unruhe in den Linien des Kostüms schuld. Boecklins eigener Regel, daß ein kluger Mann „beim Porträt stets seine Kraft auf das Gesicht und vor allem auf die Augen konzentrieren muß“, scheint dieses Bild nicht völlig zu genügen.

Die letzte Selbstdarstellung Boecklins, für die Galerie der Malerbildnisse in den Uffizien bestimmt, ist unvollendet geblieben. (Abb. 57). Der Alte sitzt und ruht vom Werke aus, unbewegt wie eine Statue. Die linke Hand hält ein geschlossenes Buch, Pinsel und Staffelei sind nicht mehr zu sehen, das einzig Lebendig-Bewegte ist ein wehender Fenstervorhang. Der Kopf des Greises hat sich dem der Jugendjahre angeähnelt; gewiß, der Vollbart bewirkt die Verwandtschaft in erster Linie, aber auch die Augen träumen wieder; der Kreis ist geschlossen und man begreift, daß das letzte Bild, das Boecklins Werkstatt verließ, eine „Melancholie“ war.

Wir versuchten in kurzen Sätzen den Wandel im Verhältnis des Künstlers zur Außen- wie zur Innenwelt zu skizzieren, der sich im Laufe eines ausgelebten Lebens vollzieht. Hinter der Natur her, mit der Natur mit, über die Natur hinweg führt der Weg. Das Recht der Jugend ist vorzugreifen, die Tat des Mannes ins Leben hineinzugreifen, das Glück des Greises zurückzugreifen. Und zu sich selbst steht der Künstler so: er sucht, er findet, er überwindet sich.

3. Soziale Geltung und Selbsteinschätzung

Wir hatten den künstlerischen Trieb — vom schöpferischen Individuum ausgehend — als einen durchaus autotelischen bezeichnet. Wenn also die subjektiven Intentionen des Schaffenden auf nichts weiter zielen, als auf Befriedigung dieser, dem eigenen Inneren erwachsenen Forderungen, so greifen doch die objektiven Werke, die ihr Dasein dem schöpferischen Triebe verdanken, über die Person des Urhebers hinweg, und zwar dadurch, daß sie von anderen genossen werden. Die Tätigkeit des Künstlers erschöpft sich nicht in dem Akt der Selbstbefreiung, sondern die Objektivierung, die Gestaltung der grenzenlosen Zustände und Bewegungen seines Gemütes wirkt, sie verknüpft durch ein seelisches Band ihn und die Mitmenschen. Die Beantwortung der Frage: Worin der Genuß eines Kunstwerkes liegt, wie das Rätsel der Allgenießbarkeit eines Werkes, das aus dem Drange einer Seele geboren ist, zu lösen sei, kann hier nicht versucht werden, die Tatsache einer „Verwendbarkeit" der künstlerischen Leistung im Leben seiner Mitmenschen ist uns das Entscheidende, das, was aus dem Schaffenden eine soziale Persönlichkeit macht.

Der Kunsttrieb ist ein rein psychologisches Phänomen, das Kunstwerk aber eine soziale Leistung, die Kunst eine Funktion im Gesellschaftsleben. Der Künstler schafft für sich, gewiß, aber es ist das Geschick seiner Schöpfung, nicht nur für ihn, sondern auch für andere da zu sein. Nicht, daß der Künstler die Fähigkeit hat, formend „die Bewegung seines Geistes im Rhythmus der Dinge" zu offenbaren, wie ein chinesischer Maler des 6. Jahrhunderts die Kunst definierte, sondern, daß sich sein Glück und Leid im Anblick und Anhören der Werke auf uns überträgt, verschafft dem Künstler — man ist versucht zu sagen: wider Willen — einen Platz in der menschlichen Gesellschaft, bestimmt die Möglichkeit seiner sozialen Geltung überhaupt, macht seine Tätigkeit zu einem Beruf. Der Grad dieser Geltung wird der Ausdruck der jeweiligen sozialen Brauchbarkeit des Künstlers sein, die mit seinem ästhetischen Wert von vornherein nichts zu tun hat.[34])

Im Zusammenhange dieses Buches betrachten wir aber die soziologische Bedeutung des Künstlers und seiner Tätigkeit nicht von der Seite der Gesellschaft, sondern von ihm selber aus, von ihm, der

sich hineingesetzt fühlt in eine Welt, von der er etwas wollen kann, weil das Werk seiner Hände für sie „Zweck" und „Verwendbarkeit" besitzt, und die ihrerseits an ihn Forderungen stellt, da er den Schlüssel zur Quelle des Genusses besitzt. Das Verhältnis des Künstlers zur Außenwelt bestimmt sich also nach der Beantwortung der beiden Fragen: wie hoch der Künstler eingeschätzt wird, und wie hoch er sich selbst einschätzt.

Hier soll der Versuch gemacht werden, die Antworten von den Selbstbildnissen abzulesen, diese also als einen Beitrag zur Soziologie des Künstlers zu betrachten. Die Art der Selbstdarstellung: Selbständigkeit oder Assistenz, Einzel- oder Doppelbilder, Künstlergruppen, die Darstellung der eigenen Persönlichkeit bei der Arbeit, als „Handwerker" oder als „Gentleman", können Aufschluß geben über das, was der Maler von sich hält und — von sich halten darf, über den Grad seines sozialen Selbstbewußtseins und die jeweilige allgemeine gesellschaftliche Stellung des Künstlerstandes.

Der Gang unserer Untersuchung wird naturgemäß diesmal nicht den ästhetischen oder psychologischen Kategorien folgen, sondern kulturellen Gruppen nachgehen, die soziale Geltung des Malers und ihre Spiegelung in der Selbstdarstellung in verschiedenen Ländern zu skizzieren versuchen. Skizze muß dieser Abschnitt notgedrungen bleiben, da eine „Soziologie des Künstlers" nach seiner historischen Entwickelung wie nach seiner wirtschaftlichen Bedeutung fehlt.

Griechenland. Daß die antike Welt den bildenden Künstler ohne jede Sentimentalität ins Volk und unter die Handwerker verwies, ist eine allbekannte Tatsache, die freilich von unserem Verhältnis zum Künstler, das vielleicht in eben dem Maße romantisch, wie jenes nüchtern ist, durch eine Anschauungskluft getrennt wird. Bezeichnend ist, daß die größten griechischen Intelligenzen in dieser Wertschätzung des Bildhauers und Malers sich mit dem allgemeinen Laienurteil begegnen.[35]) Sokrates geht in Künstlerwerkstätten ein und aus, aber die künstlerische Individualität als ein selbständiges und durchaus einzigartiges seelisches Gebilde interessiert ihn nicht, richtiger: er sieht sie nicht. Der Künstler ist ihm der Handwerklich-Erfahrene, der ihm sagen kann, wie er seine Sache macht, aber auch nichts weiter, er ist ebensosehr oder ebensowenig eine Ausnahmeerscheinung als irgendein Schuster, der auch „bei seinem Leisten"

zu bleiben hat, oder als der „Steuermann." Wenn Herodot von den Weihgeschenken in den Tempeln erzählt, so nennt er wohl die Stifter, aber nicht den Künstler. Demosthenes verschweigt gleichfalls das Dasein des Künstlers, und selbst der Spott des Aristophanes weiß vom Maler nichts. Erst in Alexanders des Großen Zeit wird der Künstler ein Held der Bühne und eine Lustspielfigur. Die klassische Formulierung der sozialen Geltung des Künstlers in der Antike hat Plutarch gegeben: „Wir schätzen ein Werk, aber verachten seinen Schöpfer" — und derselbe Autor schreibt: „Kein anständiger junger Mensch, der den Zeus in Pisa oder die Hera in Argos sieht, wird sich deshalb wünschen, ein Phidias oder Apelles zu sein; denn, wenn uns ein Werk angenehm und gefällig ist, braucht darum doch noch keineswegs sein Schöpfer unsere Nacheiferung zu verdienen."

So befremdlich einem modernen Ohre diese Worte klingen mögen, es darf nicht übersehen werden, daß ihr psychologischer Kern, der Protest gegen eine Gleichsetzung des Kunst- und des Menschenwertes, immer wieder betont zu werden verdient.

Es ist eine irrige — durch und durch verlogene Meinung — die vom großen Künstler verlangt, daß er ein großer Mensch sei, daß zwischen den zwei Erscheinungsformen des künstlerischen Wesens: seinem ethischen Verhalten und seinem ästhetischen Tun, praktischer Betätigung und künstlerischem Schaffen, zwischen dem Tages- und dem Traummenschen ein Einklang herrsche. Der Künstler birgt in sich ein „Doppel-Ich", er lebt in getrennten Vorstellungssphären, er führt ein Doppelleben zwischen zwei Welten, und der Mangel an Gleichgewicht in ihm ist, wie Neumann im Hinblick auf Rembrandts Persönlichkeit einmal betont, ein konstitutioneller schon deshalb, weil die unverhältnismäßig hohe Anspannung und Ausbildung einzelner Organe und Seiten seines Ichs, die anderen Lebensfunktionen nicht in gleichem Maße aufkommen läßt. Die Antike verfährt vom psychologischen Standpunkt aus ganz konsequent, wenn sie die Leistung des Menschen von dem Leistungs-Menschen trennt. Daß die Stellung des antiken bildenden Künstlers auf der gesellschaftlichen Stufenfolge eine so tiefe war, ist eine Sache der griechischen Kultur, hat ihren Grund in anderen als psychologischen: in politisch-ethischen Anschauungen. Antike Selbstbildnisse hat es gegeben, aber es waren und mußten „verkappte" sein; daß die offensichtliche Einschmuggelung des Eigenporträts in einen

idealen künstlerischen Zusammenhang als Entweihung empfunden sein soll, erwähnten wir bei der Besprechung der Ähnlichkeitsprobleme.

Italien: Da das Kulturgeschichtliche nur so weit hier berücksichtigt werden darf, als es aus künstlerischen Selbstdarstellungen abzulesen ist, sind wir zur Beantwortung der Frage nach der sozialen Geltung und Selbsteinschätzung der italienischen Maler angewiesen, einmal auf ihre Bilder — andererseits auf die literarischen Selbstzeugnisse: die Briefe. Das Wesen des Briefes ist es ja, eine literarische Form des Verkehrs zu sein, zwischen den Menschen Verbindungen herzustellen und das auszusagen, was beide: Schreiber und Empfänger betrifft. In Künstlerbriefen wird infolgedessen der Verkehr des Künstlers mit der Welt oder mit seinesgleichen, und werden die Beziehungen, die beide verknüpfen, einen Niederschlag finden. Wie, an wen und wovon man schreibt, mag zur Ergänzung der Fragen dienen: wie und mit wem und in welchem Zusammenhange man sich malt.[36])

In den Malerbriefen des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ist von Kunst und künstlerischen Dingen sehr wenig die Rede. Über ihr Wollen, ihre Intentionen, das Entstehen und Werden ihrer Werke sprechen sich die Künstler nicht aus: Das eigene Schaffen als Briefthema, die Reflexion über das Tun des Künstlers, waren noch nicht entdeckt, weil keiner — auch nicht Leonardo — das Gefühl hatte, etwas irgendwie Abseitiges, Problematisches zu schaffen. Nur die Außenseiten der künstlerischen Tätigkeit: das Geschäftliche wird besprochen: Fragen des Auftrages, der Honorierung, der Ablieferung und reine Privatangelegenheiten spielen eine Rolle. Wenn einmal ein paar Worte fallen, die wir als eine theoretische Äußerung über Kunst anzusprechen geneigt sind, wie in Raffaels Brief an den Grafen Castiglione, so handelt es sich mehr um eine zufällig in den Brief geschlüpfte, — vielleicht ganz leichthin gemeinte Bemerkung, als um ein ernstes ästhetisches Bekenntnis. Eine Ausnahme von dieser Regel der ästhetischen Neutralität italienischer Künstlerbriefe im 15. und 16. Jahrhundert machen nur die Auseinandersetzungen Michelangelos, Cellinis, Pontormos, Bronzinos, Vasaris u. a. m. über eine beliebte, endlos diskutierte Streitfrage der Zeit: über den Vorrang der Malerei vor der Skulptur oder umgekehrt.

Der Briefstil war der unbefangen natürliche einer Mitteilung,

einmal mehr plaudernd, ein andermal mehr im Tone der Bittschrift, jedenfalls ein Stil, der dem jeweiligen Zwecke sich anschmiegte und noch nicht aus dem Briefe ein Ding für sich, ein Kunstwerk der Feder machen wollte. Die Sprödigkeit und Kürze des Briefstiles erklärt sich vielleicht auch aus der bekannten Abneigung der Männer des Pinsels und Meißels gegen das Wort, gegen das Briefeschreiben überhaupt. Erst der Zwang des Humanismus, die Furcht ungebildet zu erscheinen, mag dann auch den Malern die Feder in die Hand gedrückt und sie zu gekünstelten, ausführlichen und verschnörkelten Exkursen genötigt haben.

Auf den Stil des Briefes hatte die Person des Empfängers wenig Einfluß. Der Verkehr der Künstler mit ihren Auftraggebern bewegte sich in sehr schlichten und harmlosen Verkehrsformen. Das Gefühl einer natürlichen menschlichen Gleichberechtigung zwischen dem Gönner und dem Könner war noch nicht dem Bewußtsein gewichen von der Kluft, die den Fürsten von den Männern trennt, die für seinen Luxus zu sorgen haben. Giovanni di Medici läßt sich „lieber Herr Gevatter" anreden und sich von einem seiner Maler eine Frau empfehlen. Selbst den Königen fehlt nicht das Gefühl für die Blutsverwandtschaft aller schöpferischen Naturen, wie aus Cellinis Erzählung von seinem Verhältnis zu Franz I. hervorgeht: „Mein Freund," sagte der König, „ich weiß nicht, wer das größte Vergnügen haben mag, ein Fürst, der einen Mann nach seinem Herzen gefunden hat, oder ein Künstler, der einen Fürsten findet, von dem er alle Bequemlichkeiten erwarten kann, seine großen und schönen Gedanken auszuführen." Ich versetzte darauf: „Wenn ich der sei, den er meinte, so sei mein Glück immer das größte." Darauf versetzte er: „Wir wollen sagen, es sei gleich." In den Armen desselben Fürsten soll Leonardo gestorben sein.

Die Selbstbildnisse veranschaulichen im wörtlichen Sinne die Koordiniertheit des Künstlers und seines Auftraggebers. In der Capella Tornabuoni trat Ghirlandajo mit seiner ganzen Familie als gleichberechtigt neben die adeligen Stifter, und Botticelli wagte es, sich in selbstbewußter Haltung der Mediceer-Gruppe gegenüber zu zeigen auf seiner Anbetung der Könige (Florenz, Akademie). Das Selbstgefühl der Künstler scheute nicht davor zurück, die eigene Person der gesellschaftlichen Elite ihrer Stadt sichtbar zuzurechnen, —

und die patrizischen Bildstifter verwiesen die Erscheinung des Malers nicht aus dem engsten Familienkreise.

Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts tritt der Umschwung ein. Schon Bronzino, der erste Vertreter der höfischen Porträts, war auch einer der frühesten höfischen Briefschreiber. Ihm voran geht Tizian mit seinen Briefen an Karl V. und Philipp von Spanien. Für Tizians ausgebildeten höfischen Briefstil wird erklärend auf die Notwendigkeit einer Unterwerfung unter das spanische Hofzeremoniell und auf die Entdeckung der „Majestät" der Könige in Venedig hingewiesen. Als Tizian dem Federigo Gonzaga das bestellte Bild einer büßenden Magdalena übersandte, schrieb er nach einer Entschuldigung für die Unfähigkeit von Hand und Pinsel, der großen Idee zu genügen: „Schenkt mir indes Eure Verzeihung, und um diese leichter zu erlangen, hat mir die Magdalena versprochen, Euch mit ihren über die Brust gekreuzten Händen darum zu bitten, und es von Euch als Gunst zu fordern" — und er unterzeichnet sich mit der Bitte, ihn unter der Zahl der „geringsten Diener" zu erhalten. Tizian war nicht umsonst Venezianer, Freund Aretinos und ein kluger Geschäftsmann; vor der spanischen Majestät beugt er sich noch tiefer als vor dem italienischen Provinztyrannen, hier lautet die Unterschrift: „Hochergebener und großmächtiger Herr, der Sklave Ew. Hoheit, welcher Ihnen Ihre Füsse küßt, Tizian Vecellio."

Und wieder tritt die Selbstdarstellung mit dem Pinsel neben die mit der Feder. Leider ist das Eigenporträt Tizians verloren gegangen, das er für Philipp II. malte, und das ihn mit dem Bilde des Königs in der Hand zeigte. Den Stolz auf seine geschäftlichen Beziehungen zu den Herren der Erde trug er nicht nur in Gestalt der großen, goldenen Ritterkette sichtbar zur Schau, er dokumentierte ihn z. B. auch durch die Signierung des Ecce Homo (Wien, Belvedere): „Tizianus eques Ces. f.": Tizian vom Kaiser geadelt, malte dies.[37])

Auch über die Beziehungen der Künstler zueinander läßt sich aus beiden Quellen: aus Bild und Wort schöpfen: Eine ganze Reihe von Freundschaftsbriefen ist uns erhalten, so die zwischen Francesco Francia und Raffael, Sebastiano del Piombo und Michelangelo, zwischen diesem und Vasari. Die Enge des Schulverhältnisses, das den Maler fast von Kindesbeinen an mit dem künstlerischen Lehrer verband, die gemeinsame kameradschaftliche Arbeit für denselben

Auftraggeber, das Fortsetzen des unvollendet gebliebenen Werkes eines Meisters durch seinen Nachfolger und der gemeinsame gesellige Verkehr in gastlichen Häusern waren die äußeren Bedingungen, unter denen die engen Künstlerfreundschaften erwuchsen. Auch ist zu bedenken, daß eine Vereinzelung der Schaffenden, ein Fürsichdastehen und Fürsicharbeiten des Künstlers durchaus das Ungewöhnliche waren. Der zunftmäßige Betrieb der Kunst schloß Meister und Lehrling, Gleichstrebende und Gleichstehende aufs engste aneinander.

Der Segen der Korporationen liegt darin, daß sie Stätten fester Tradition gegenüber der Heimatlosigkeit der Kunst im modernen individualistischen Betriebe sind. Und man soll nicht vergessen, wenn man von der persönlichen Unfreiheit des mittelalterlichen Künstlers und seiner „entwürdigenden" Gleichsetzung mit dem Handwerker spricht, daß auch die großen Taten der östlichen Kunst aus der Enge der japanischen Familien- oder Mönchsgemeinschaften hervorgegangen sind. Wir geben das Wort einem modernen japanischen Maler, Okakuro Kakuzo:[38]) „Im Osten, wo der erbliche Beruf ein wichtiger Faktor der Gesellschaft ist, nahm die Familie die Stelle der Zunft ein. Unser Meister der alten Zeit war entweder ein Sprößling der Tosas oder ein Mönch . . . das Mönchtum selbst gewährte in der Folge der Brüderschaft der Malerei seinen Schutz, denn im strengen Formalismus japanischen Lebens bot das buddhistische Gewand die Möglichkeit der Befreiung von sozialen Fesseln. Bemerken Sie, daß die Kanos immer geistliche Titel besaßen, daß Hokusai die Tonsur trug."

Eine bildnerische Darstellung einer japanischen Künstlergemeinschaft wurde schon unter den Gruppenbildnissen namhaft gemacht.

In Italien treten wieder die Assistenzporträts — Doppel- und Gruppenbildnisse — ergänzend für den literarischen Bericht ein. Die Tradition glaubt Mantegna neben Squarcione in den Erimitani (Padua) zu sehen, Raffael neben seinem Vorgänger Sodoma (Vatikan, Schule von Athen). Die beiden Schöpfer der Weltgerichtsfresken zu Orvieto: Luca Signorelli und Fiesole stehen Seite an Seite würdig und mit ineinander gelegten Händen vom Riesenwerke rastend abseits der Handlung. (Abb. 58). Cosimo Roselli war „naiv genug", wie Woermann sagt, um sich selbst auf dem Abendmahl in der sixtinischen Kapelle zusammen mit Perugino, Botticelli und Ghirlandajo darzustellen. In den Fresken der Brancacci-Kapelle zeigt Filippino Lippi sich



Luca Signorelli: Selbstbildnis

(Orvieto, Fresco) (Phot. Alinari)

„in seiner ganzen Jugend", neben Botticelli und Pollaiuolo, und schließlich: Veronese versetzt ein ganzes Künstlerständchen auf die Hochzeit zu Kana (Paris, Louvre), er selbst spielt das Cello, Tizian tritt als Bassist, Jacopo Bassano als Flötist auf und Tintoretto gesellt sich mit Geige hinzu. Man fühlte sich als feste soziale Gruppe, war erfüllt von dem Bewußtsein, in einer kunsthungrigen Zeit sondergleichen von Fürsten und Palästen, von Städten und reichen Privatleuten gebraucht und deshalb geachtet zu werden.

Dazu kam noch: Der Künstler trat zusammen mit dem Gelehrten als Vertreter der Großmacht des Geistes den Besitzern der Macht gegenüber; es bestand das Gefühl einer gewissen Zusammengehörigkeit zwischen den „Intellektuellen". Der Nachteil der äußeren Gleichsetzung der Künstler mit anderen Werkstattarbeitern — wenn es ein Nachteil war! — wurde ausgeglichen durch die Teilnahme der Maler und Bildhauer am wissenschaftlichen Leben der Zeit, wie sie durch persönlichen Verkehr mit den großen Gelehrten ermöglicht wurde. Die geistigen Fäden gingen hin und her. Leonardo war Alles in einem gewesen, weil sein Genie keine Seite der Natur als seine Seite anerkennen, sondern seine tiefen Tränke aus jedem Brunnen schöpfen wollte. Leone Battista Alberti verkörperte den Typus des gelehrten Künstlers. „Wir Philosophen", so sagt er, „sind in allen Künsten erfindungsreich"; und er verlangte vom Maler, daß dieser „in allen freien Künsten erfahren und mit den Dichtern und Rednern vertraut sei, um von ihnen seine geistigen Inspirationen zu holen." Die Briefe zwischen Künstlern und Gelehrten über Fragen des Grenzgebietes zwischen Kunst und Wissenschaft belegen diese Beziehungen. So wurden die oben erwähnten Künstlerbriefe über das Verhältnis der Skulptur zur Malerei an Benedetto Varchi gerichtet, stellen also die Antworten dar auf eine von diesem veranstaltete Enquête, wie wir heute sagen würden.

Unter die Porträtgestalten auf den großen Fresken mischten die Maler ihre gelehrten Freunde. Ghirlandajos Heerschau über die geistige Elite des damaligen Florenz auf den Fresken in S. Maria Novella (Florenz) ist das grandioseste bildnerische Dokument für das erwachte Selbstbewußtsein der Geistesarbeiter gegenüber den Vertretern des Geburtsadels. Venturi glaubt in einem Doppelbilde zu Neapel Jacopo de Barbari neben dem Mathematiker Luca Pacioli zu erblicken.

An dem Seltenerwerden der Selbstbildnisse in der Assistenz um die Mitte des 16. Jahrhunderts war einmal der Umstand schuld, daß allmählich das Bildnismalen aus einer Nebenleistung der Geschichtsmalerei zu einem selbständigen Beruf erwuchs, andererseits duldete die immer mehr erstarkende Selbsteinschätzung der Maler nicht mehr eine Präsentation der eigenen Person in zweiten Rollen und im zweiten Gliede, sondern erstrebte die isolierte Selbstdarstellung im Einzelporträt. Aber nicht nur eine eigene Bildtafel wurde vom Maler für seine Person beansprucht, sondern auch ein Format, das mehr als den bescheidenen quattrocentistischen Brustausschnitt gab, das möglichst den ganzen Mann sehen ließ. Gerade die mittleren und kleinen Künstler, die Bandinelli, Zucchero u. a. m. können im Selbstbilde nicht groß genug erscheinen, sie suchen wenigstens im Bildumfange sich eine Bedeutung zuzugestehen, die ihnen im künstlerischen Leben nicht zukam.

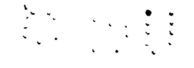
Auch im Äußeren der Künstler prägt es sich aus, daß sie sich nicht mehr als spezialistisch begabte Handwerker fühlen, sondern als vornehme Herren. Irre ich mich — oder darf man das Verbergen des Malergerätes auf italienischen Selbstbildnissen — in der Assistenz war selbstverständlich für Pinsel und Palette kein Platz — in diesem Zusammenhange anführen? Erst bei Caravaggio und seinem Fortsetzer Salvator Rosa, dem „letzten selbständigen Maler" Italiens taucht das Handwerkszeug wieder auf. Die Bologneser Akademiker meiden alles, was an den Beruf auch nur erinnern könnte. Man hatte Angst, nicht in erster Linie als Mann der guten Gesellschaft gewürdigt zu werden: Guido Reni, der sehr auf Vornehmheit hielt, legte, wie erzählt wird, selbst beim Malen den Mantel nicht ab. Er war der genaue Zeitgenosse des Maler-Diplomaten Rubens.

Wie unsagbar vornehm hat sich z. B. Parmigianino auf seinem Florentiner Selbstbildnis hingesetzt. (Abb. 59). In unerschütterlicher Ruhe blicken uns die kühlen Augen aus dem langen bärtigen Gesicht an, und sehr delikat — man denkt schon an van Dyck — liegen die ringgeschmückten Hände, deren sensible Fingerspitzen man sich kaum mit Farbe befleckt vorstellen kann. Im Hintergrunde hängt ein oval gerahmtes Bild: die süßliche Bildform wird jetzt Mode. Dieser Schüler des Correggio scheint auch im Leben dem Malgerät so gerne aus dem Wege gegangen zu sein wie auf seiner Selbstdarstellung. Berühmt



Parmigianino: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) (Phot. G. Brogi)





Antonello da Messina: Selbstbildnis

(Haag, Mauritshuis) **(Phot. Hanfstaengl)**

ist sein Zerwürfnis mit den Bauvorstehern der Steccata, deren Langmut er auf eine unerhörte Probe setzte; Vasari gibt als Grund der Vernachlässigung seiner eingegangenen Verpflichtung an, daß sich Parmigianino der „Alchymie zugewandt hatte und die Pinsel liegen ließ in der Meinung, er könnte schnell reich werden, wenn er Quecksilber gerinnen mache. Nicht wie sonst sann er schönen Erfindungen nach . . ., sondern verlor den ganzen Tag damit, Kohlen, Holz und Destilliergläser zu handhaben und andere Lappalien zu treiben, wodurch er an einem Tage mehr ausgab, als er im Laufe einer ganzen Woche in der Kapelle Steccata verdiente.“ Betrachten wir das bleiche Gesicht des Malers, so erscheint es nicht unglaublich, daß der Künstler in ihm den Gelehrten, das Atelier dem chemischen Laboratorium hatte weichen müssen; er hat etwas von einem Zauberkünstler an sich.

Will man den Kontrast zwischen dem „alten“ und dem „neuen“ Künstler in aller Schärfe sich vor Augen stellen, so betrachte man nebeneinander dieses Selbstporträt und das des Antonello da Messina (Haag, Mauritshuis). (Abb. 60). Wie ein Schlosserlehrling sieht Antonello neben Parmigianino aus. Alles rund, derb, solide, bis auf das Kostüm, Rock und Kappe. Die Lippen sind ein wenig vorgeschoben. Ein Ausdruck von „Wurstigkeit“ der Welt gegenüber liegt auf dem Gesicht, und das Selbstbewußtsein des handwerklichen Mannes, der weiß, was er geleistet hat.

Den Typus des gesellschaftlich wie literarisch durchgebildeten Malers am Ausgange der Renaissance bringt Vasari. Er ist der erste Verteter einer neuen Generation, die künstlerisch in dem Maße absteigt, als sie sozial aufstrebt. Die Zusammenhänge der Wandlungen auf malerischem Gebiete mit den politischen, religiösen, gesellschaftlichen Bewegungen im Italien des ausgehenden 16. Jahrhunderts können hier auch nicht einmal skizziert werden; uns interessieren einzig die neuen künstlerischen Individualitäten.

Wir betrachten das Selbstbildnis Vasaris (Florenz, Uffizien). Ein Kniestück — unter dem tat er's nicht. Die Bildung des Kopfes ein ins Bürgerliche transponierter und abgeflauter Michelangelo. Ob Vasari sich bewußt nach seinem verehrten Meister auch im Äußeren stilisierte? Durch die Verteilung der Helligkeiten wird der Blick des Betrachters sofort vom Kopfe abgeleitet; er gleitet über die Ehrenkette hinunter auf die hellbeleuchteten Hände des Malers,

die auf dem Schreib- und Zeichentisch beschäftigt sind. Nicht absichtslos ist dieser Lichtgang. Das sind die Hände, von denen der Vielgeschäftige so gerne redet; die er führt „wie ein Querpfeifer." Vasari war stolz auf seine unbändige Arbeitskraft und Handfertigkeit im Sinne technischer Meisterschaft. Er erzählt, wie er an der Türkenschlacht in der Sala regia die Hände gebraucht habe, als ob er „wahrhaftig selbst bei der Schlacht gewesen wäre." Und diese Hände wußten nicht nur den Pinsel zu führen, sondern auch ebenso rastlos die Feder.

Von keinem Maler des 16. Jahrhunderts stammen so viele Briefe, wie von diesem gelehrten Florentiner — und so lange! Es war nicht nur der Trieb zur Literatur in jeder Form, der den „Vater der Kunstgeschichte" zum Briefschreiber machte, sondern der Wille zur Massenwirkung hier wie dort, der ihn so umständlich und endlos schreiben ließ. Der Stil der Briefe geht eng zusammen mit dem seiner Bilder. Die unmittelbare Beziehung zu Natur und Natürlichkeit ist abgebrochen, Bewußtheit und Abstumpfung des reinen Gefühles sind an ihre Stelle getreten; Hast statt Ruhe, Schwulst statt Reichtum, Allegorie statt quellender Phantasie. Was bei Michelangelo aus den Tiefen der Individualität geboren wurde, als ein Nichtanderskönnen, war bei Vasari, der sich durchaus als Nachfolger und Stellvertreter fühlte, ein bewußtes „Auch"-Wollen. Aus dem Besonderen, dem nur für die Persönlichkeit Gültigen, ein Allgemeingültiges zu machen, das war überhaupt der kennzeichnendste Zug der Zeit, das Charakteristikum alles Manierismus.

Gerade in der Sehnsucht nach der alten Ursprünglichkeit der großen Meister prägt sich der Gegensatz der Akademiker gegen die Manieristen aus. Die Briefe geben die besten Belege. Domenichino sprach es aus, „daß man selbst empfinden müsse, was man darstellt", und der Bologneser Annibale Caracci schrieb an seinen Vetter Ludovico: „Ich sage immer, daß meinem Geschmack nach Parmigianino mit dem Correggio doch nicht verglichen werden könne, denn die Bilder des Correggio sind eben seine Gedanken und seine Erfindungen gewesen; man sieht, daß er sie aus dem Kopfe genommen und aus sich selbst erfunden hat, indem er sich dann bloß durch das Modell berichtigte. Die anderen haben sich alle auf etwas, was nicht ihr eigen war, gestützt; der eine aufs Modell, der andere auf die



Annibale Caracci: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) (Phot. G. Brogi)

Statuen, ein Dritter endlich auf Stiche. Alle Werke der anderen sind dargestellt, wie sie sein können; die Werke dieses Mannes aber, wie sie in Wahrheit sind. Ich kann mich nicht ausdrücken, noch mich verständlich machen, aber ich verstehe mich selbst innerlich sehr gut. Agostino wird es gewiß besser machen und alles nach seiner Art auseinandersetzen."

Der Schreiber dieser Zeilen war der derbste der Caracci-Familie; aus Handwerkerkreisen hervorgegangen, hielt er nicht viel von der „hohen Kunst und Wissenschaft", der Maler hätte mit den Händen zu reden, pflegte er zu sagen. Darum auch der kleine Stich am Schlusse des Briefes auf seinen Bruder Agostino, den Gelehrten. Betrachten wir die Bilder der Brüder nebeneinander, so springt sofort das Selbstporträt Agostinos in die Augen. Die Bildnisse Annibales geben nur den hübschen hellen Kopf, das Eigenporträt Agostinos aber den ganzen temperamentvollen Menschen. (Abb. 14 und 61). Er streckt uns wie erregt die Hand entgegen: wissenschaftliche Probleme beschäftigten ihn und erschwerten ihm das flüssige Schaffen.

Das sind die Mitbegründer der vielgeschmähten Bologneser Akademie. Es ist hier nicht der Ort, nach irgendeiner Seite hin kritische Bemerkungen laut werden zu lassen. Jedenfalls hob sich die soziale Stellung der Maler bedeutend. Die gelehrte, theoretische Fundamentierung des künstlerischen Schaffens, wie sie in der Akademie erstrebt und geübt wurde, zog nicht nur Künstler, sondern Wissenschaftler aller Art ins Haus.

Standes- und Titelfragen beginnen die Maler zu beschäftigen. Ludovico hielt im Alter darauf, daß ihm die Anrede „illustre" nicht vorenthalten wurde. Der Streit Battista Paggis mit den Genuesischen Stadtmalern, die auf Grund alter Zunftordnungen den aristotelischen Künstler aus der Stadt drängen wollten, scheint sogar über die Grenzen Italiens hinaus die Künstlerwelt beschäftigt zu haben. Rubens und van Dyck sollen mit dem siegreichen Paggi korrespondiert haben. Die Entscheidung des Genuesischen Senates, daß die alten Zunftgesetze nur für solche Maler niederer Kategorie gelten sollten, die einen offenen Laden hielten, wurde allgemein als prinzipiell wichtig empfunden, als eine öffentliche Anerkennung der gesellschaftlichen Position des Künstlerstandes. Paggi selbst hielt es, wie er bei Gelegenheit dieser Fehde an seinen Bruder schrieb, für rätlich, „nur

Söhne von anständigen, wohlhabenden, und wenn es möglich ist, von adeligen Bürgern zu Schülern zu nehmen. Diese sind meistenteils wegen ihrer guten Sitten und Erziehung gelehriger und fähiger als die andern und von mehr erfinderischem Geist".

Der Typus des modernen Malers und Mannes war Guido Reni. Alle Kavaliersleidenschaften nannte er sein eigen bis auf eine: mit den Weibern wollte er nichts zu tun haben, er fürchtete eine Störung seiner Arbeit. Das Selbstbildnis (?) der Uffizien zeigt nur den distinguierten Kopf mit den schönen Farben. Guido Reni besaß einen europäischen Ruhm. In Rom hielt er Hof. Kennzeichnend sind die Anekdoten, die über ihn umliefen, so z. B. daß ein Kardinal ihm beim Rasieren das Seifenbecken gehalten habe. Es war ja die Zeit der vornehmen Atelierbesuche — und ein Kardinal war die erste und notwendigste Erwerbung jedes Künstlers, der hinauf wollte. Poussin, selbst Caravaggio haben den hohen kirchenfürstlichen Gönner nötig gehabt. Diese Abhängigkeit des Künstlers vom Hofe drängte sie naturgemäß auch dazu, sich sozial heben zu lassen, hoffähig zu werden. Wie Rubens machte Guido Reni keine Besuche, er empfing im Atelier. Als Guido Reni aus Bologna nach Rom zurückkehrte, das er im Zorn über Honorierungsschwierigkeiten verlassen hatte, fuhren ihm die Wagen der Kardinäle bis Ponte Molle entgegen. — Als Bernini die erste französische Stadt betrat, wurden ihm deren Schlüssel überreicht und drei Tage vor Paris holte ihn die königliche Sänfte ein.

Es ist charakteristisch, daß eine Persönlichkeit, die so vieles der eigenen Energie und Arbeitskraft verdankte, ihr Können lieber als ein Selbsterworbenes betrachtete, denn als ein Geschenk des Himmels. Guido Reni wehrte sich dagegen, ein Talent gescholten zu werden: „Was natürliche Anlage, was angeborenes Talent! Mit Mühe und Arbeit habe ich mein Wissen und Können erworben. Das kommt niemandem im Schlafe. Jene vollkommenen Ideale sind mir nicht im Traum und in der Verzückung offenbart worden, — in den antiken Statuen liegen sie, die ich länger als acht Jahre nach allen Seiten hin studiert habe, um ihre wunderbare Harmonie mir anzueignen. Denn diese allein tut Wunder."

Es ist die Zeit, in der die Spekulation über Kunst die schöpferische Intuition, die Theorie das Schaffen aus dem vollen Gefühl heraus allzu oft vertreten mußten.

Jeder zweite Maler fühlte sich gedrängt, über seine Werke zu schreiben, in Brief-, in Gedicht-, in Buchform. Vasari machte den Anfang, Agostino Caracci faßte die Grundprinzipien des Bolognesischen Akademismus in einem Sonette zusammen, Zucchero schrieb „Gedanken über Maler, Bildhauer und Baumeister" nieder, Albanis „Trattato della pittura" ist unvollendet geblieben. Der schon erwähnte Paggi faßte seine Einwendungen gegen Lomazzos bekanntes Traktat der Malerei zusammen in einer „la tavola del Paggi" genannten Auseinandersetzung. Das alte Thema vom Vorrang der Künste wird hier wieder aufgenommen. Neben rein theoretischen Erörterungen spielt in diesen Schriften die Betonung und Begründung der Würde der Kunst und des Künstlers eine Hauptrolle.

Überall im Leben, im Kunstbetriebe, in der Kunstliteratur zeigt sich das Bestreben, den Künstler sozial zu heben und zu sichern. Um einen angesehenen Platz in der guten Gesellschaft ausfüllen zu können, wird von ihm verlangt, daß er nicht nur — wie die alten Meister — das Handwerkliche seiner Kunst beherrsche, sondern „gebildet" im Sinne der Zeit sei. Darin stimmen Lomazzo und Paggi überein. Erwartete der erste vom jungen Künstler die Kenntnis der Praxis, Theorie, Theologie, Mathematik, Astronomie, Geometrie, Arithmetik, Architektur, Musik, Geschichte, Poesie, Anatomie, Philosophie, — so schreibt letzter: „Das Studium der Kunst" besteht zunächst in der Theorie, welche zum größten Teil auf der Mathematik, Geometrie, Arithmetik, Philosophie und anderen edlen Wissenschaften beruht, die aus Büchern (!) gelernt werden können."

Die Reaktion auf die Bologneser Idealisten fand ihren Führer in Caravaggio, dem „Maler der dreckigen Füße", von dem ein zeitgenössischer Schriftsteller sagt: „er starb schlecht, wie er schlecht lebte." Es ist Caravaggios großes Verdienst, wieder Fühlung mit der Natur genommen zu haben, aber eine durch und durch rohe Persönlichkeit, wie er war, fühlte er sich zu den trivialen Seiten der Wirklichkeit hingezogen. Ungemein charakteristisch scheint mir sein Selbstbildnis (Florenz, Uffizien). Er wollte Maler sein, malend stellt er sich dar und ohne jede Haltung, den Kopf schief gelegt, blickt er den Betrachter mürrisch an. Das Gesicht ist im Vergleich zu den feinen Köpfen des Bolognesen derb, wie holzgeschnitzt, mit plumper Nase und bösem Munde. Ein Mord vertrieb ihn aus Rom. Er fühlte sich

im Leben wie in der Kunst als Revolutionär und führte das abenteuerliche Dasein eines solchen.

Der Vollender seines „naturalistischen" Stils wurde Salvator Rosa, eine Caravaggio unendlich an Innerlichkeit wie an Bildung überlegene Natur. Sein Selbstporträt in den Uffizien ist eines der schönsten in der Sammlung der Malerbildnisse. Es zeigt einen Prachtkopf. Das geistreiche, lebhafte Gesicht zum Beschauer herumgedreht, sitzt der Maler im Profil da, Pinsel und Palette in der hochgenommenen Hand. Alles an ihm spricht von Temperament, in den wirren Locken, die um den Kopf stehen, als habe der Wind in ihnen gewühlt, glaubt man noch die Erregung nachzittern zu sehen, die den Maler bei der Arbeit packte, er kam sich wie „Alekto" vor. Salvator Rosa war zeitlebens ein leidenschaftlicher Komödiant und man sieht es dem bartlosen Kopfe mit den Sprechfalten um den Mund an. (Abb. 62). Wie er alle Wirklichkeit ausschließlich inbezug auf seine höchst erregbare Persönlichkeit wertete, ihm jede Fähigkeit zur Sachlichkeit völlig abging, vertrat bei ihm die „Satire auf die Malerei" den üblichen trattato della pittura. Neben dem gemalten Selbstbildnis gibt es noch einen Kupferstich Salvator Rosas, auf dem der Maler sich und seinen „Genius" dargestellt hat, umgeben von allen Symbolen der Liebe und des Reichtums, der Freiheit und der Kunst. Auf einer Spruchrolle steht:

„Ingenuus, liber, pictor, succensor et aequus
Spretor opum mortisque; hic meus est Genius."*)

Mit der zaghaften Selbsteinreihung des eigenen Kopfes unter die Porträtgestalten der assistenza setzen die Eigendarstellungen der italienischen Künstler ein. Wir sehen, wie mit wachsendem persönlichem Selbstgefühl und mit zunehmender sozialer Geltung auch der Raum wächst, den seine Vertreter im Bilde einzunehmen wagen. Neben die unselbständigen treten die selbständigen Eigenporträts. Auch die Erweiterung ihres Formates konnte als eine Folge der weiteren Geltung des Künstlers in der gebildeten Gesellschaft betrachtet werden, der Handwerker ist zum Gelehrten, der Bürger zum Edelmanne geworden. Am Anfang steht Giottos noch im Typus befangenes Freskoselbstbildnis, am Ende die allegorisierende graphische Selbstdarstellung Salvator Rosas.

*) Edel und frei bin ich, ein Maler, im Tadeln heftig, aber gerecht.
Schätze verachte ich, ebenso wie den Tod. Das ist mein Genius!



Salvator Rosa: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) (Phot. G. Brogi)

62

Einen Einblick in den italienischen Akademiebetrieb erhalten wir aus zeitgenössischen Stichen. Pietro Francesco Alberti zeigt die künstlerische Vorschule der Malerknaben im 16. Jahrhundert. Da wird in einem großen, hellen Raume modelliert und gezeichnet, am Skelett und an der Leiche gelernt. Die ganze Vielseitigkeit des Kunstbetriebes bringt dann in idealer Weise das von Cornelis Cort gestochene Gemälde des Johannes Stradamus zur Anschauung. Die Vertreter aller Künste haben sich mit Modellen, Werkzeugen und Arbeiten eingestellt. Die „Pictura" wird durch einen Freskomaler, die „Statuaria" durch einen Bildhauer, die von ihr geschiedene „Sculptura" von einem Modelleur vertreten. Die Arbeit an der Leiche symbolisiert den Begriff der „Anatomia", ein Stecher die „Incisoria" usw. Eine reale Werkstattszene ist uns in einem Stich des Philipp Galle nach einem Bilde des Stradamus erhalten. Hier arbeitet in der Bildmitte der Meister an einem heiligen Georg, links am Fenster wird porträtiert, vorn zeichnen Knaben nach Gips, rechts werden Farben gerieben. Das Werkstattbildnis im engeren Sinne, also die Selbstdarstellung der Künstler bei der Arbeit fehlt. Einerseits war in Italien kein Bedarf nach Szenen aus dem Alltagsleben eines Berufes vorhanden, andererseits ließ das Standesgefühl der Maler ihnen die Selbstporträtierung in Arbeitskleid und -raum als kompromittierend erscheinen.

Niederlande: Der Malerkavalier war eine Schöpfung des italienischen Renaissancegeistes. Das Mäcenatentum der großen weltlichen oder kirchlichen Herren zog die Künstlerschaft aus dem engen Kreise und Zwange der Zunft hinaus in eine höfische Sphäre, — und der Künstler mußte, um sich in diesem Klima frei bewegen zu können, danach streben, auch äußerlich sich vom bloßen Handwerk zu emanzipieren —, einen Stand für sich zu bilden. Die italienische Gesellschaft und ihre unerschütterliche Gier nach Kunst schufen die Werkstattmenschen zu Gesellschaftsmenschen um. Der Verkehr mit den gebildeten Kreisen der Nation ließ das Bewußtsein einer Bildungsnotwendigkeit in den Künstlern erstarken. Geschlossene Organisationen — die Akademien — treten an Stelle der alten Meisterschulen — also Anstalten, in denen über handwerkliche Routine hinaus die nötige theoretische Grundlage und ein gewisses Maß an allgemeiner wissenschaftlicher Bildung den jungen Künstlern übermittelt wurden. Wir

versuchten, die psychologischen Beziehungen zwischen Künstlertum und Künstlerbildnis zu verfolgen, aus den bildnerischen Selbstdarstellungen das jeweilige Maß an Selbsteinschätzung und die soziale Gesinnung der Gemalten abzulesen.[39])

Dieser italienische Begriff des Künstlertums verpflanzte sich in alle Länder, die in gesellschaftlichen Dingen und in den Fragen der höheren Kultur des Menschen unter dem Einfluß Italiens standen. Träger der neuen Anschauungen über Kunst und Künstler wurden die reisenden Maler. Einmal die Italienfahrer aus Frankreich, Deutschland und den Niederlanden, die im Süden lernten, was sie sich selbst und ihrem Stande schuldig waren und dann in die Heimat als Kavalier zurückkehrten, andererseits die mit politischen Missionen Betrauten.

Der Gedanke, die Person des Künstlers, vor allem die des Porträtmalers, mit staatsmännischen Geschäften zu betrauen, entsprang im Grunde einer feinen psychologischen Einsicht der Regierenden. Der Maler erwarb eine umfassende Personalkenntnis, er bekam bei den Porträtsitzungen die Leiter der fremden Reiche für längere Zeit und gleichsam unter weit harmloseren Umständen vor den Pinsel und zugleich vor sein Ohr, als der Berufsdiplomat. Im Gespräch während der Porträtsitzungen konnte manches laut werden und manches sich gestalten, was bei den offiziellen Empfängen und Verhandlungen niemals ans Licht getreten wäre. Die glänzendste Verkörperung des malenden Staatsmannes oder des Diplomaten-Künstlers war Rubens. Aber er blieb nicht der einzige zu politischen Zwecken benutzte Künstler seiner Zeit.

In Antwerpen taten sich 1656 die Maler, die in Rom studiert hatten, unter der Anteilnahme des Rubens zu einer „Romanistengilde" zusammen, sie fühlten sich als etwas Besonderes, als erstklassige Maler den einheimischen gegenüber und wollten auch äußerlich dafür gelten. In Rom war im 16. Jahrhundert eine niederländische Künstlergenossenschaft, die „Bent" entstanden. Als Sandrart, der in Deutschland geborene Sohn niederländischer Emigranten, nach Amsterdam kam, wurde ihm von den holländischen Berufsgenossen der Hof gemacht: man sah in ihm einen Verteter der klassisch gebildeten Künstler. Rubens arbeitete für Höfe, bewahrte sich aber äußerlich seine Selbständigkeit und starb als größter Bürger seiner Stadt, van Dyck als Hofmann der Stuarts.

Daß in Belgien das Standesgefühl der Künstler eher durchbrach als in Holland, hatte seinen Grund wohl in dem romanisch-spanischen und französischen Einfluß, dem die Vlamen weit mehr ausgesetzt waren als ihre Nachbarn in Holland. In den beiden Gipfelerscheinungen — Rubens hier, Rembrandt dort — spiegeln sich die Gegensätze der Künstlerschaft beider Länder am schärfsten wider. Rubens war durchaus eine öffentliche Persönlichkeit, er gehörte Europa, Rembrandt blieb ein holländischer Privatmann. Der eine auf weiten Reisen gebildet, der andere an der Scholle klebend. Der Vlame war sozial nach allen Seiten hin verknüpft, stand in Beziehungen zu Künstlern, Gelehrten, Fürsten, Menschen jeden Standes und von vielerlei Nationalität, der Holländer sozial isoliert, einsam bis zur Verlassenheit. Vor dem Sarge des Rubens wurde, wie Sandrart erzählt, „auf einem schwarz sammetenen Kißen eine guldin Cron getragen und der Leichnam von den höchst betrübten Kunstliebenden zu seinem Ruh-Bett begleitet". — Rembrandt starb als Bankrotteur. Dort Auftragskunst im größten Maßstabe, hier neben Bestellungen von außen der Selbstauftrag, das Verfolgen ganz interner künstlerischer Probleme. Wenn man Rembrandt als den ersten modernen Künstler bezeichnet, so kann nur diese Selbständigkeit des künstlerischen Individuums damit gemeint sein.

Die Zeitgenossen empfanden wohl den Widerspruch zwischen dem Genie des Mannes und seinen Lebensverhältnissen, zwischen dem Selbstbewußtsein Rembrandts als schöpferische und dem fehlenden Selbstgefühl als soziale Persönlichkeit; derselbe adlige Sandrart, der in Ehrfurcht von Rubens berichtet, schreibt über Rembrandt: „er hat seinen Stand nicht wissen zu beobachten". Und ein Italiener Baldinucci kolportierte die Erzählung eines Rembrandt-Schülers weiter, der Meister habe „in einem schmutzigen Malerrock vor der Staffelei gestanden und die Pinselfarbe am eigenen Rücken abgestrichen". Wir haben auch hier den Beweis im Selbstbildnis zur Hand. Vielleicht die großgedachteste Selbstdarstellung Rembrandts ist die kleine Zeichnung, die ihn im Arbeitskleide zeigt. Die Hände in die Hüften gestemmt steht er da, im langen hochgeschlossenen Kittel, den runden Topfhut auf dem Kopfe, unbekümmert in Haltung und Kleidung, um das, was die Welt sagen könnte: ein Arbeiter und Müllerssohn. Rubens hat sich ebenso wie van Dyck niemals im Arbeitskleide und nie mit

Pinsel und Palette porträtiert, wohl aber den ritterlichen Degen an der Seite.

Diese Gegensätze in der äußeren Erscheinung der Vlamen und der Holländer werden naturgemäß dadurch verwischt und teilweise wieder ausgeglichen, daß hier wie dort individuelle Abweichungen vom Typus vorkommen, aristokratisch sich gebärdende Künstler in Holland, Bohêmiens in Belgien.

Elegant in Kleidung und Haltung präsentiert sich Simon de Vos auf dem bekannten, liebenswürdigen Selbstbildnis in Brüssel. (Abb. 63). Schwarz gekleidet, stützt er sich mit dem linken Arme auf die Lehne eines lederbezogenen Stuhles, die Rechte ist in die Hüfte gestemmt, in der vornehm gestreckten Hand hält er ein zusammengerolltes Papier. Er lacht mit Mund und Auge, — keine bedeutende Persönlichkeit; die sentimentale Inschrift hebt seine Wohltaten den Armen gegenüber hervor und die Hoffnung auf einstige Vergeltung im Jenseits, — aber ein freundlicher und ritterlicher Mensch. Dagegen nun Brouwers kleines Selbstbildnis (Haag, Mauritshuis). (Abb. 64). Auch er war in Belgien geboren und ist dort gestorben. Man braucht nicht erst auf die zahllosen Anekdoten hinzuhören, die über sein Bummelleben umliefen, um diesem Bildnis anzusehen, daß er ein typischer Bohêmien war. Das Bildchen hat etwas Zeitloses an sich; es könnte einen modernen Franzosen darstellen, irgend ein Genie vom Montmartre, und auch die Malart, das leicht und flott Hingestrichene, läßt an impressionistische Kunst unserer Tage denken. Es sei erlaubt, Houbrakens Bericht über ein Selbstbildnis des Brouwer-Schülers und, wie es heißt Brouwer-Opfers: Joost van Craesbeeck zu zitieren, da die künstlerische Verwandtschaft der beiden Maler auch aus der Ähnlichkeit beider Selbstporträts hervorgeht: „Ich staunte, daß auch nicht einer der brabantischen Stecher sein Porträt in Kupfer gestochen hat, bis mir gesagt wurde, daß er es selbst mit Farbe weit besser dargestellt habe, als der beste Kupferstecher, der doch nur die Gesichtszüge hätte wiedergeben können, dies vermocht hätte. Er aber malte sich gähnend, speiend, das Gesicht verzogen, als wenn der Branntwein auf seiner Zunge brennen würde, oft auch mit einem Pflaster auf dem Auge.“ Gewiß, eine derartige outrierte Selbstdarstellung haben wir hier nicht vor uns; aber auch Brouwer sieht aus, wie am Morgen nach einer durchzechten Nacht, mit struppigem Haar und



Simon de Vos: Selbstbildnis

(Antwerpen, Museum) **(Phot. Ad. Braun & Cie.)**



Adriaen Brouwer: Selbstbildnis

(Haag, Mauritshuis) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)

64

Bart und unordentlicher Kleidung und als habe er sich gemalt: „pour épater le bourgeois".

Und nun ein paar „noble" Holländer. Houbraken hat einmal eine Liste von den Malern zusammengestelt, die zum Bürgermeister avancierten. Gerard ter Borch gehört zu ihnen. (Abb. 13). Er stammte aus vornehmer Familie, genoß eine sorgfältige Erziehung, war auf Reisen, bildete sich in Italien an Tizian, in Spanien an Velasquez, in England an van Dyck und starb als Bürgermeister von Deventer. Seines Münsterer Kongreßbildes wurde schon gedacht. Spanischen Einfluß in erster Linie glauben wir zu spüren in dem kleinen Selbstporträt (Haag, Mauritshuis). Es zeigt den Maler stehend und macht trotz der geringen Bildgröße einen fast monumentalen Eindruck. Eine große Pelerine verbirgt die Arme und Hände. Der rechte Fuß ist vorgestellt. Das ruhig, „offiziell" blickende Antlitz mit dem kleinen Schnurrbart wird eingerahmt von einer Fülle in der Mitte gescheitelter Locken. Ter Borch wußte, daß adelige Geburt und adeliges Wesen sich im ganzen Auftreten des Mannes, in Bau und Haltung des Körpers aussprechen, darum wählte er hier — ein Ausnahmefall! — die Selbstdarstellung in ganzer Figur. Als Pendant zum Porträt seiner Gattin hat er sich ein andermal, den Hut in der Hand, mit schmerzlichen Zügen um Mund und Augen in einem kleinen Ovalbilde gemalt, das sich in Amsterdam befindet (Rijksmuseum).

Ein deckendes Selbstporträt von der Hand des Franz Hals haben wir nicht. Das Haarlemer kleine Rundbild kann doch kaum als solches gelten, und auf dem Bilde des Georgschützenkorps von 1639 (Haarlem) zeigt sich der Maler nur sehr bescheiden. Man ist versucht, den Grund für diesen Ausfall in einer gewissen Unfähigkeit in der psychologischen Erfassung des Wesenhaften einer Individualität zu suchen. Hals fühlt sich von Herzen wohl im Animalischen, die Oberfläche war das Schlachtfeld, auf dem er Siege errang. Sein Husarenelan scheiterte völlig an einem Kopfe wie dem des Descartes, und es spricht vielleicht für sein wirkliches Aussehen, daß dessen Darstellung ihm nicht gelingen wollte.

Wenn Rubens nach Holland kam, besuchte er dort nur die ihm gesellschaftlich gleichgestellten Künstler, so den Prinzessinnenmaler Gerard van Honthorst, einen in Rom geschulten Mann. Er hat ein widerwärtiges Selbstbildnis hinterlassen (Amsterdam, Rijksmuseum).

Hochmütig sieht er den Betrachter an. Die Linke hält eine Porträtzeichnung, die Rechte in eleganter Pose mit vornehm-femininer Abspreizung des kleinen Fingers den Stift. Der Muskelmann auf dem Tische weist diskret auf die normale akademische Vorbildung des Künstlers hin. Honthorst vertritt die importierte, holländischem Wesen und holländischer Tradition grundfremde italienisierende Richtung.

In Holland hat sich der Zusammenhang der Malerei mit dem Handwerk länger erhalten, als in den romanischen Ländern. Noch 1550 waren in Utrecht die Maler Mitglieder der Sattlergilde, erst fünfzig Jahre später schlossen sie sich zu einer St. Lukasgilde zusammen. 1639—40 trennten sich die Maler von den Möbelschnitzern, und 1656 traten im Haag die Maler aus der Sammelgilde zum heiligen Lukas aus, um als „Pictura" eine selbständige Künstlergenossenschaft zu bilden.[40])

Diese langdauernde Verknüpfung freierer künstlerischer Tätigkeit mit dem engeren handwerklichen Schaffen dokumentiert sich im Kunstbetriebe wie im Kunstcharakter. Die Gilde bestimmte den Entwickelungsgang des jungen Malers, aber sie legte auch dem Meister Beschränkungen auf, schrieb ihm die Lehrmethode, die Zahl der Schüler und die Qualität der Materialien vor. Man fing als Knabe an, wurde etwa mit 20 Jahren als Freimeister in die Gilde aufgenommen und durfte dann erst eine eigene Signatur anwenden.

Der Enge des Zunftzwanges entsprach — nur scheinbar ein Widerspruch — die Weite des Stoffgebietes. Die künstlerische Arbeit beschränkte sich keineswegs ausschließlich auf Kunstwerke, vielmehr wurde alles gemacht und gemalt, was man verlangte. Die Maler paßten sich den Wünschen des zahlkräftigen Publikums in weitgehender Weise an. Dekorative Arbeiten überwogen sogar die Tafelmalereien. Firmenschilder, Wagen, Klaviere, Ofenschirme usw. wurden geliefert. Aus dem Malermeisterstolz und der Handwerkerwürde hatte sich noch nicht der Künstlerstolz und der Drang zur individuellen Schöpfung entwickelt. Noch Gérard de Lairesse malte, wie Houbraken erzählt, aus Not anfangs Ofenschirme und Aushängeschilder. Im 14. Jahrhundert sind die Künstler Handwerker, im 16. Jahrhundert werden sie Künstler, ohne handwerklichen Nebenarbeiten abgeneigt zu sein, heute verlangt man vom Hand-



Lukas van Leyden: Selbstbildnis

(Braunschweig, Museum) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)

65

werker, daß er ein Künstler sei, und in einem neuen Sinne die Teilnahme des Künstlers am Handwerke.

Auf dem Zifferblatte einer als Ladenschild dienenden Uhr in Löwen malte Quentin Massys sich zusammen mit seinen Söhnen Josse und Jan. Noch das Selbstbildnis des Lukas van Leyden, der doch nach einer ungewöhnlich glänzenden Laufbahn starb, zeigt den frischen, aber in Kleidung und Ausdruck bescheidenen Kopf eines jungen, hochintelligenten Handwerkers. (Abb. 65). Der praktische Instinkt der holländischen Maler ließ, bevor von Frankreich und Italien her die Begriffe eines höheren Künstlertums und ein verfeinertes Standesbewußtsein eindrangen, sogar eine aktive Beteiligung am Kunsthandel zu. Unter dem Beruf des Malers verstand man eben nicht nur die Herstellung, sondern auch den Vertrieb von Bildern. Bei dem unerhörten Kunstbedarf der holländischen Nation hatten die Maler das vernünftige Bestreben, den Gewinn nicht in die Hände der Berufshändler fallen zu lassen. Sie hielten daher ihre Werke als Wander- und Markthändler feil und bauten ihre Bilderbuden auf Brücken und Plätzen auf. Der Wunsch der Künstler nach möglichster Emanzipation vom Kunsthändler wurde wohl auch dadurch genährt, daß vielfach Maler im Dienste dieser Leute standen, „auf der Galeere" arbeiteten, wie man bezeichnend sagte. Die Händler ließen unvollendete Bilder fertig malen und andere kopieren. Der alte Rembrandt war ja auch als Bilderlieferant für den Kunsthandel Hendrikje Stoffels und seines Sohnes Titus angestellt.

Aber auch die Ausübung eines bürgerlichen Berufes, der gar nichts mit der Kunst zu tun hat, neben der malerischen Tätigkeit war weit verbreitet und wurde nicht als von vornherein kompromittierend erachtet. Köche, Bäcker, Schulmeister, Geldeinnehmer und Kneipwirte finden sich unter den Malern, das bekannteste Beispiel bietet der „Liebling des holländischen Volkes": Jan Steen, der als Brauer verkrachte. Zu seinen wenigen Bildnissen zählt das Amsterdamer Selbstporträt. Den geistreichen Menschen und Maler, den Durchgänger und Satiriker hat er herausgebracht. Er steht vor einem Landschaftsgrunde. Im Gesicht liegt etwas Herausforderndes, ein Eindruck, an dem die aufgeworfenen Lippen, die große weit vorspringende und gebogene Nase, die in Winkeln geschwungenen Augenbrauen und die fallenden Locken schuld sind. Die linke Hand liegt auf der Stuhllehne, breit und

energisch, gar nicht in van Dyckischer Manier nach Länge und Feinheit entfaltet.

Auch ein italienischer Maler hat, wie Vasari erzählt, sich einmal als Kneipwirt sein Brot zu verdienen probiert: Mariotto Albertinelli. „Er eröffnete eine prachtvolle Schenke vor Porta San Gallo und bei Ponte Vecchio zum Drachen Gasthaus und Schenke und betrieb sie viele Monate lang, indem er sagte, jetzt habe er eine Kunst erwählt, die nicht Muskeln und Verkürzungen, Perspektiven und, die Hauptsache, kein Getadel kannte; und die Kunst, die er verlassen, wäre von dieser das Gegenteil, denn sie ahme Fleisch und Blut nach, diese aber mache Fleisch und Blut . . . aber auch dieser wurde er überdrüssig; und von der Niedrigkeit des Gewerbes verletzt, kehrte er zur Malerei zurück. Der Grund, den Vasari für die Rückkehr des Schankwirtes zum Künstlertum angibt, ist ungemein kennzeichnend für die italienische Auffassung von der Würde und sozialen Stellung des Malers.

Ihr huldigten naturgemäß die italienisierenden holländischen Maler, die Honthorst, Pieter van Laer, Karel Dujardin u. a. m. Von dem Letzten besitzen wir ein charakteristisches Selbstporträt (Amsterdam, Rijksmuseum). Man vergleiche nur die linke Hand mit der Jan Steens, um an einem Nebenzuge die großen Differenzen in der Kunst- und Weltanschauung abzulesen. Dujardin greift sich mit einer Bewegung an die Brust, wie wir sie von den Bolognesern her kennen (ich denke an Annibale Caraccis männliches Bildnis in München). Aber diese Geste hat sich van Dyckisch verfeinert, sie ist nicht mehr der Ausdruck eines leidenschaftlich erregten Temperamentes, sondern Zeuge einer Sensibilität der Tastempfindung — Zeige- und Mittelfinger fassen liebkosend eine Falte des Atlasstoffes zwischen sich.

Und dann endet die bürgerliche holländische Kunst mit einem unter französischem Einfluß stehenden Akademiker und Hofmaler eines deutschen Fürsten, mit Adriaen van der Werff. Die Ehrenkette mit der Schaumünze, die den Kopf des fürstlichen Herrn zeigt, um den Hals geschlungen, präsentiert der glatte Herr uns eines seiner kleinen, ehedem so beliebten mythologischen Bildchen in den bekannten kalten Farben (Florenz, Uffizien).

In engem Zusammenhange mit dem charakteristischen niederländi-

schen Kunstbetriebe steht: das Werkstattbildnis, d. h. Darstellungen des Malers in seiner Werkstatt. Über die Einrichtung des Ateliers, über Arbeitsgepflogenheiten und das Verhältnis von Meister und Schüler geben diese Bilder anschauliche Auskunft. Eine unmittelbare Veranlassung den Künstler bei der Arbeit darzustellen, war gegeben in den Altartafeln für die Zunftkapellen. Das Thema eines Bildes, das über dem Altar der Lukasgilde hängen sollte, war naturgemäß der Maler-Heilige: Lukas. Aus den Darstellungen der himmlischen Porträtsitzung entwickelte sich das Bild der irdischen; das phantastische, überwirkliche Atelier, in dem der Heilige die Mutter mit dem Kinde malt, wird zur reinen holländischen Werkstatt. Eine solche Lukasszene für den Gildenaltar von Brüssel besitzen wir z. B. in Rogier van der Weydens Münchener Bilde. Zu Maler und Modell gesellt sich bald der „Knecht", wie in Holland die Lehrjungen der Künstler hießen; auch er wird dem himmlischen Gesinde entnommen: ein Engel reibt die Farben. Aber der dienende Engel, der dem Profanierungsbestreben gleichsam den geringsten Widerstand entgegensetzt, muß zuerst dem Menschen weichen, über ihn dringt das Leben des Tages in die Lukas-Darstellungen ein. Auf dem Bilde des Lancelot Blondal (Brügge) ist der Engel schon durch einen „Knecht" abgelöst worden, der in einem Hinterzimmer seine Arbeit verrichtet. Näher herangeholt hat ihn Martin de Vos (Antwerpen). In einer wunderlichen großen Treppenhalle antikisierenden Stiles geht die Porträtsitzung vor sich, an der auch der symbolische Ochse teilnimmt; links im Hintergrunde reibt ein bärtiger Mann mit aufgestreiften Ärmeln auf einer Steinplatte Farbe. Hier will man in der Madonna das verkappte Porträt der Malersgattin Johanna le Boucq erkennen. Nun war es nur noch ein Schritt bis zur Einschmuggelung des eigenen Künstlerkopfes. Der eifrig arbeitende Knecht auf dem Lukasbilde des Franz Floris (Antwerpen) soll der Maler selbst sein. Der Zweck dieser Tafeln — Andachtsbilder zu sein — verbot noch die Umwandlung der ideellen Lokalität in die reale einer Werkstatt und den Ersatz des arbeitenden Heiligen durch das offene Künstlerselbstporträt, sowie den der himmlischen Modelle durch holländische Bürger.

Mit dem Augenblicke, wo das Thema des arbeitenden Malers für Profanzwecke gedacht wird, tritt diese Gesamtrealisierung des Bildvorwurfes ein: von den Lukasbildern kommen wir zu den Werkstatt-

szenen. Dieses Stoffes bemächtigt sich nun die Lust des holländischen Volkes am Genre, der Trieb, die ganze Breite und Mannigfaltigkeit des Alltagslebens in den Darstellungen der Kunst an sich vorüberziehen zu lassen; eine Fülle von Atelierbildern entsteht. Ich greife ein paar der charakteristischsten Beispiele heraus, indem ich den Weg vom Einfachen zum Vielfältigen, von der stillen Arbeitsszene zu den Besuchs- und Lehrbildern gehe. In einem großen, für unser Gefühl wenig behaglichen Raume arbeitet Ostade (Dresden). (Abb. 66). Das Licht fällt durch ein großes Rundfenster links. Der Maler sitzt auf einem niedrigen Stuhl vor der Staffelei, an einer Landschaft beschäftigt, deren Skizze über der Leinwand befestigt ist. Allerlei Malgerät liegt herum. In einem etwas erhöhten hinteren Raume wird der farbereibende Knecht sichtbar. Die Lokalität trägt noch vollkommen den Charakter einer Werkstatt, eines nüchternen Arbeitsraumes, von einem stimmungsvollen Atelier in unserm Sinne ist nicht die Rede. Eine ähnliche Darstellung Ostades besitzt das Rijksmuseum in Amsterdam.

Auf solchen Werkstattbildern fällt es oft auf, daß der „Knecht" nicht ein Knabe oder ein junger Mensch, sondern ein ausgewachsener, bärtiger Mann ist. Die Erklärung liegt in dem eigentümlichen Verhältnis zwischen Meister und Lehrling. Der „Knecht" war im wörtlichsten Sinne ein solcher, er lernte bei seinem Herrn und Meister nicht nur das Handwerk, sondern er war ihm auch ein Privatdiener, besorgte Gänge und Geschäfte aller Art. Unterricht, Wohnung, Kost bekam der Lehrling im Hause des Lehrers. Der Unterricht war ein rein praktischer, die Tätigkeit des Lehrlings stieg von den primitivsten Handlangerarbeiten über das Vorbereiten der Malgründe auf zum handwerklichen Anteil an den Arbeiten des Meisters. Mancher Maler kam nie aus diesem Abhängigkeitsverhältnis heraus. Das Zeichnen nach Gips wurde erst unter italienischem Einflusse in Holland Brauch. Gipsabgüsse sehen wir auf Dous, Ostades, und vielen anderen Werkstattbildern. In Leiden (Städtisches Museum) gibt es ein kleines Bild Jan Steens: der Zeichner. Beim Schein einer Kerze zeichnet ein junger Mann einen rechts von ihm stehenden Gipskopf. Dou hat sich auf einem Brüsseler Bilde dargestellt, wie er einen Gipsstukko in sein Skizzenbuch zeichnet; ein Lämpchen beleuchtet malerisch die untere Partie des Engelknabens. Umgeben von Abgüssen nach antiken Kunst-

Adriaen van Ostade: Atelierbild

(Dresden, Gemäldegalerie) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)

66



werken zeigt denselben Meister auch das Dresdener Bild des: „Malers in seiner Werkstatt“.

Die einsame Arbeitsszene belebt sich mit dem Auftreten des Modelles. Bei Ostade dem Landschafter dürfen wir es nicht erwarten, wohl aber bei den Porträtisten und den Figurenmalern. Aert de Gelder porträtierte sich vor der Staffelei mit seinem ihm an einem Tische gegenübersitzenden Modelle, einer kostbar gekleideten alten Frau, die eine Orange hält (Frankfurt a. M., Städelsches Institut). Vor der leeren Atelierwand sitzt le Nain (München, Pinakothek) und malt das Brustbild einer rundlichen Schönheit rechts von ihm. Auch Vermeers bekanntes Selbstbildnis von hinten (Wien, Sammlung Czernin) gehört hierher. Mit außerordentlichem Geschmack ist sein Atelier eingerichtet, ein Luxusraum gegenüber der Malhöhle Ostades. Saubere Fliesen auf dem Boden, von den Deckenbalken hängt ein schöner Kronleuchter herab, statt des Hundegerippes in der Bauernstube, die sich Ostade zur Werkstatt eingerichtet hat. Ein Gobelin belebt farbig die graue Wand, kurz alles atmet den unfehlbar sicheren Geschmack und den wohligen Einklang von Formen und Farben, Raum und Licht, der die Schöpfungen des Delfter Meisters zu so beglückenden macht.

Bei der Arbeit an einer Wirtshausszene hat sich Ryckart III. (Paris, Louvre) dargestellt. Das Modell hält die holländische Tonpfeife in der einen, den Bierkrug in der anderen Hand. Schüler sind an der Staffelei und beim Farbenreiben beschäftigt, — auch das Haustier, die Katze fehlt nicht.

Da das Modellsitzen langweilig ist — es sei denn, der Maler wäre ein gewandter Causeur — und das stumme Vorsichhinbrüten, sowie das feierlich stimmende Bewußtsein gemalt zu werden, die Züge starr und ausdruckslos machen, sorgen die Künstler für Unterhaltung. Das alte schon von Leonardo klug verwandte Aufheiterungsmittel der Musik wird in Anspruch genommen und belebt Modell und Maler. Dazu gesellen sich, gleich neugierig auf das Benehmen des Modelles wie auf die Fortschritte des Bildes — die Atelierbesucher, dem einen Maler als Störenfriede verhaßt —, ich erinnere an die Klage Mme. Récamiers über Gérards Grobheit — dem anderen erwünscht, weil sie ihm die Unterhaltung des Modelles abnehmen. Es gibt zahlreiche Darstellungen solcher Atelierbesuche. Das Hinübergleiten des Doppelporträts — Maler und Modell — in die belebte Genreszene, das Interesse

des Publikums für alles, was Maler und Malerwerkstatt heißt, die Freude des Betrachters einen Blick hinter die Kulissen zu tun, sichern diesem Vorwurf heute noch eine große Beliebtheit. Ein Beispiel: Sieben Personen sind im Atelier Craesbeecks versammelt (Paris, Louvre), das ganze Personal eines vielbeschäftigten Malers. (Abb. 67). Das Modell, der Besuch, Diener, die einen Imbiß bringen, ein Kind, das zusieht und ein Herr, der zur Laute singt. Das gleiche Thema ist von Craesbeeck noch einmal in dem Bilde der Sammlung Arenberg (Brüssel) aufgenommen; hier sitzen fünf Männer um einen Tisch, der eine von ihnen macht Musik, ein sechster steht rechts. Derart wird das Bild gewesen sein, das Johann Heinrich Tischbein, genannt: „der Neapolitaner" in seiner Selbstbiographie beschreibt. Er nennt es ein Gemälde von Adriaen Brouwer. „Es stellte diesen im Gefängnis dar. Hier in dem Bilde saß er an einer Staffelei und malte. Rubens besucht ihn und sitzt neben ihm mit einem Hündchen auf dem Schoß; van Dyck und Diepenboeck stehen hinter ihm, Brouwer spricht mit Zorn über seine Gefangensetzung, und Rubens lächelt mit einer ruhigen Miene. An der Tür steht ein Italiener und musiziert, und ein Kerl singt dazu, ihm die Zeit im Gefängnis zu vertreiben."

Berck-Heyde (Petersburg, Eremitage) und Mieris (Dresden) haben u. a. solche Besuchsszenen gemalt. Von dem letzten gibt es — ebenfalls in Dresden — auch die hübsche Darstellung einer „Modellpause". Das Modell — eine Dame — ist aufgestanden und an ihr Bild herangetreten. Dem lächelnden Maler teilt sie irgendeinen laienhaften Einwand mit; im Hintergrunde bringt die Magd das Frühstück. Mit besonderer Freude am Stilleben präsentiert Mieris — wie auch Dou — auf seinen Bildern das ganze Atelierinventar: Gliedermann und Globus, Baßgeige und Totenkopf, Bücher und Malgerät. Auf einer Atelierdarstellung ist das Stilleben dieser Art ja sachlich berechtigt.

Wie er den geheimen Wunsch aller Laien, den Maler einmal beim Aktmalen überraschen zu dürfen, zwei Freunden erfüllt hat, das zeigt ein Bildchen Houbrakens (Amsterdam, Rijksmuseum). Das nackte Modell ist vom Rücken gesehen, ein Knie auf dem Stuhl, Maler und Besucher schmunzeln. Das Bildchen ist nicht allein interessant als Gesinnungsdokument am Ausgang des 17. Jahrhunderts — gerade Houbraken predigt den Künstlern Moral! — sondern auch als Beleg für die malerische Arbeit nach dem nackten, lebenden Modell.



Joost van Craesbeeck: Atelierbild

(Paris, Louvre)

Damit kommen wir von den Besuchsszenen zu den Schulbildnissen. Wir besitzen zwei sehr interessante malerische Aussagen über den Werkstattbetrieb in den beiden Bildern von Michael Sweerts in Amsterdam und Haarlem. Auf dem ersten ist gleichsam der ganze Stufengang der Ausbildung eines jungen Malers in der Zeichnung menschlicher Figuren dargestellt. Der „Knecht" reibt Farbe, zwei Knaben zeichnen nach einer anatomischen Figur, ein älterer Lehrling nach dem nackten Modell. Eine Fülle von Gipsabgüssen liegt herum. Auch das Haarlemer Bild gibt den Einblick in eine „Schilderkammer". Um das Aktmodell sitzen im Kreise 24 jüngere Maler, rechts stehen zwei Herren und sehen zu.

Vom Atelier Rembrandts wissen wir nur aus einer seiner Zeichnungen (Paris, Louvre). In einem hohen und tiefen Raume porträtieren zwei Schüler eine zwischen ihnen sitzende Frau; ein dritter Künstler — der Meister? — sieht auf die Leinenwand des einen, — im Hintergrunde wartet ein nacktes Modell. An der Wand links hängen Waffen.

Auch eine malerische Darstellung des Großbetriebes im Atelier des Rubens fehlt leider, die literarische muß hier als Ersatz einspringen: Ein Leibarzt des Königs von Dänemark, Otto Sperling, besuchte im Jahre 1621 Antwerpen und das Haus des Rubens. Den Meister traf der Däne und seine Begleiter bei der Arbeit, „wobei er sich zugleich aus dem Tacitus vorlesen ließ und einen Brief diktierte. . . ." „Wir sahen dort auch einen großen Saal, der keine Fenster hatte, sondern sein Licht durch eine große Öffnung mitten in der Decke erhielt. Da saßen viele junge Maler, die alle an verschiedenen Stücken malten, welche mit Kreide von Herrn Rubens vorgezeichnet waren und auf denen er hier und da einen Farbenfleck angebracht hatte. Diese Bilder mußten sie ganz in Farbe ausführen, bis zuletzt Rubens selbst das Ganze durch Striche und Farben zur Vollendung brachte."

Man erwartet, daß der enge Zusammenschluß der niederländischen Maler in Korporationen auch eine Fülle von Korporationsbildern entstehen lassen würde, Gruppenporträts in der Art der zahlreichen Regentenstücke. Mir ist nur eines bekannt: die Syndici der St. Lukasgilde zu Haarlem 1675, gemalt von Jan de Bray, gemeinsam mit Dirck de Bray, Jan Golingh und Jan de Jongh (Amsterdam,

Rijksmuseum). Die Vorsteher der Gilde sitzen und stehen um einen Tisch, der Älteste weist eine Bronzeplakette vor, einer schreibt, ein anderer zeigt auf ein Papier, der Diener — auch ein Maler — hält die Schlüssel.

Das moderne Gegenstück zu diesem Gildenbilde finden wir dann schließlich in Lambrichs Gruppenporträt der Komiteemitglieder der Société libre des Beaux-arts (Brüssel). Aus der St. Lukasgilde ist der Künstlerverein geworden.

Wir versuchten die Werkstatt- und Atelierbildnisse — von den Lukasdarstellungen Rogiers van der Weyden bis zur Schilderung des Schülersaales im Palaste des Rubens — heranzuziehen als Belege für die Eigenart des Verkehrs holländischer Maler mit Modellen und Schülern, für das Äußere der Werkstatt und des Künstlertriebes in ihr und als Aussagen über die soziale Selbsteinschätzung dieser Künstler.

Es sei erlaubt, vorgreifend den niederländischen Arbeitsbildern gleich die wenigen im übrigen Europa entstandenen anzureihen.

Eine Welt trennt die Meninas des Velasquez von jeder anderen Darstellung eines Malers bei der Arbeit. Hier ist in jedem Sinne ein Ausnahmefall gestaltet: das Atelier ein Zimmer im spanischen Königspalast, der Maler ein Schloßmarschall, Zuschauer und Besuch eine Prinzessin mit Gefolge, das Modell ein Herrscherpaar; das glänzendste bildnerische Dokument für den intimen Umgang eines großen Künstlers mit den Großen der Erde. Tizian hat sich nicht gemalt, wie Karl V. ihm den Pinsel aufhebt, aber Velasquez durfte im Bilde das Vertrauen und die Ehre festhalten, die ihm die stolzeste Königsfamilie Europas zuteil werden ließ. Die Meninas sind unter diesem Gesichtspunkte einer der wichtigsten Belege für die Geschichte der sozialen Stellung des Künstlers. Goyas erwähnte Selbstdarstellung im Atelier kommt nur als individuelles Porträt in Betracht. Frankreich bringt je ein Werkstattbild aus der Rokoko- und eines aus der Revolutionszeit. Allein in seinem Atelier hat sich Boucher gemalt (Paris, Louvre). (Abb. 68). Man sieht dem jungen Burschen den „premier peintre du roi" noch nicht an. Ein Tuch turbanartig um den Kopf geschlungen, im langen, von dem niedrigen Stuhl auf den Boden herabhängenden Rocke, die Beine weit von sich gestreckt, sitzt er da. Vor ihm eine Landschaft. Er hält in der Arbeit inne, um einen orientierenden Blick in das große rechts stehende Skizzenbuch (?) zu



François Boucher: Atelierbild

(Paris, Louvre)

werfen. Ein Gipskopf an der Erde, an der Wand Pinsel und Palette. Als „Schilderkammer" würde der Holländer die Darstellung von Davids Atelier bezeichnen, die Cocheran gemalt hat (Paris, Louvre). Zehn Künstler sitzen links vor ihren Staffeleien einem rechts placierten Aktmodell gegenüber. Das Hintergrundfenster ist in der unteren Hälfte bis auf einen Spalt durch Laden geschlossen; oben sieht der blaue, mit grauen Wolken bedeckte Himmel herein. Beleuchtung und Stimmung wie in einem Keller und charakteristisch für Davids Lehrmethode. Das Atelier des Meisters finden wir noch einmal — im Musée Carnavalet — auf einer Zeichnung von Cless, die eine Anzahl junger Künstler beim Zeichnen eines nackten Modelles in der Pose des Bogenspanners zeigt. Der eitle Courbet konnte es sich nicht versagen, ein Bild seines Ateliers auf die Nachwelt kommen zu lassen, das den unsinnigen Titel „Allégorie réelle" führte, von ihm selbst aber im Katalog seiner Ausstellung 1855 näher dahin bezeichnet wurde: Intérieur de mon atelier, déterminant une phase de sept années de ma vie". Also eine halb reale, halb phantastische Szene. In der Mitte des riesigen Bildes sitzt der Maler. Er hat sich aber nicht gemalt, wie er wirklich aussah, mit der Pfeife und im Bauernrock, sondern elegant gekleidet, in flotter Haltung. Hinter ihm steht ein nacktes Modell, vorn eine Bettlerin mit Kind. Um diese Mittelszene gruppieren sich die Porträtscharen der Freunde des Malers und die Helden seiner Werke: da sieht man einen Wilderer, Ackersleute, Arbeiter, den Pfarrer und den Totengräber. Das ist der Mann, der das Kreuz der Ehrenlegion mit den Worten zurücksandte: „Ich bin nun 50 Jahre alt und habe stets als freier Mann gelebt. Laßt mich auch mein Dasein so beschließen. Wenn ich tot bin, soll man sagen können: dieser Mann gehörte keiner Schule, keiner Kirche, keiner Institution, keiner Akademie und vor allem keinem Regimente an, ausgenommen dem der Freiheit." Der Vollständigkeit halber möge auf Otto Doerrs Atelier Bonnats und der Marie Baschkirtschew Damenmalklasse der Akademie Julian hingewiesen werden.

In Deutschland macht das — schon in mittelalterlichen Miniaturen auftauchende — Lukasmotiv nicht die Entwickelung zum Werkstattbilde durch, wie in den Niederlanden. Wilhelm Pleydenwurffs Bild des Heiligen, der die Madonna malt (Nürnberg, Germanisches Museum) ist wahrscheinlich ein verkapptes Selbstbildnis — Nachfolger

hat er aber nicht gehabt —, die großen Meister versagen. In neuerer und neuester Zeit gibt es natürlich eine Reihe von Werkstattszenen, sie bieten aber weniger kulturgeschichtliches, als individualpsychologisches Interesse. Da malt sich z. B. Justus Junker mit seinem Sohne (Cassel). Der Alte sitzt an der Staffelei und dreht sich nach dem Knaben um, der an einem Tisch unter dem Fenster nach einer Gipsstatuette zeichnet. Ganz holländisch wird in einem zweiten hinteren Raume ein farbereibender Gehilfe sichtbar. Die Familienstube als Atelier hat Chodowiecki mehrfach gezeichnet. Der großen Speckterschen, schon die Grenzen des Genrebildes streifenden Atelierdarstellung mit Frau und Kindern und den Altertümern aus Hamburgs Kirchen an den Wänden sei gedacht und hingewiesen auf das lustige Bild eines deutschen „Studios“ in Rom, das F. Mosbrugger (Karlsruhe) gemalt hat. Hier lebt das holländische Werkstattbild wieder auf, aber nicht als Wirklichkeit, sondern als Theater. Der junge blondhaarige Maler in der Bildmitte hat eine niederländische Szene gestellt: ein Kerl mit langer holländischer Pfeife sitzt im Stuhl, ein zweiter laust ihn. Ringsherum in der Tracht aus dem Anfang des vergangenen Jahrhunderts Freunde und Berufsgenossen des Künstlers, der eine raucht, der zweite trinkt, der dritte spielt Guitarre, ein vierter bringt seinem Hündchen Kunststücke bei, dazu das übliche Atelierinventar: Skizzen und Karikaturen an den Wänden, Chiantiflaschen, Gipse, Schädel usw. So denkt man sich das Leben der jungen deutschen Künstler in Rom, romantisch-studentenhaft, wie es uns in literarischer Form zahlreiche Malerbiographien schildern. Hier schließen sich dann an: Dannhausers Schüleratelier und das bekannte von Carl Werner, Ludwig Passini, Anton Romado, Heinrich Stahl gemeinsam gemalte: „Maleratelier in Venedig“. Das Leben und Lernen auf der Berliner Akademie hat 1700 Augustin Terwesten in einer Reihe kleiner Zeichnungen geschildert, auf denen von der Vorschule an über das Zeichnen nach der Natur und nach dem Skelett hinweg bis zu einer Sitzung des Professorenkollegiums der ganze Lehrbetrieb dargestellt wird. Hundertunddreißig Jahre später wurde unter der Leitung Pohlkes ein Aquarell des Berliner Zeichensaales angefertigt.

Die Entwickelung der sozialen Geltung und Selbsteinschätzung des Künstlers konnte an der Hand eines reichen Bildermateriales und

mit Hilfe literarischer Ergänzungen in den Niederlanden und Italien gleichsam Schritt für Schritt verfolgt werden. Trotz der tiefgehenden Verschiedenheit in der öffentlichen Stellung des Künstlers hier wie dort war die Kunst doch zeitweilig in beiden Ländern die Angelegenheit eines ganzen Volkes. Ein ungeheurer Bedarf ließ eine beispiellose Fülle von Kunstwerken entstehen, führte zahlreiche Begabungen in den Kunstbetrieb und verhalf dem Künstlerstand mindestens zur Volkstümlichkeit. Dadurch, daß aber nicht nur vereinzelte kunstliebende und kultivierte Persönlichkeiten, sondern in den Niederlanden das ganze Bürgertum den Künstler brauchen, ziehen sie ihn aus seiner handwerklichen Weltabgeschiedenheit hervor und immer mehr in die Kreise der gebildeten Gesellschaft hinein. Die allgemeine Sanktionierung des Künstlers als eines Mitgliedes der oberen Stände, wie sie eine Leistung der Renaissance in Italien ist, breitete sich über ganz Europa aus; schneller fand der neue Begriff des Künstlertumes in den romanischen als in den germanischen Ländern Boden.

Die Darstellung dieser Entwickelungen kann sich wesentlich kürzer fassen, als es bei der Erörterung der Verhältnisse in Italien und in den Niederlanden möglich war. Das Selbstbildnismaterial außerhalb jener beiden Länder ist relativ spärlich, am dürftigsten aber in Deutschland. Hier wurde der Künstler am spätesten innerlich wie äußerlich frei, und hier lenkte die Reformation mit ihrer Konzentration aller geistigen Interessen des Menschen auf seine Innenwelt den Blick des Volkes von der Entwickelung seiner äußeren Erscheinung ab. Die Einkehr in sich selbst bringt notwendig auch eine Abkehr von sich selbst mit sich, und die Aufrufung der Tugenden der Demut, der Herzensfreiheit ist einer Entfaltung des nach außen in die Welt gerichteten Selbstgefühles nicht günstig. Verdankt die italienische Bildnismalerei ihre Blüte zum großen Teile der Ruhmsucht des Volkes, so ist unser altes Erbübel des schwachausgebildeten Selbst- und Nationalbewußtseins mit schuld an dem Fehlen einer wirklichen Bildniskunst in Deutschland.

Der Deutsche ist noch heute ein unrepräsentativer Mensch, und die deutsche Porträtmalerei trägt mehr einen familiären als einen öffentlichen Charakter, das Porträt erscheint eher als eine gewissermaßen ethische und handwerkliche, als eine politische und ästhetische

Aufgabe, sein Zweck ist: ein Erinnerungsstück für die Familie, nicht ein Schau- und Schmuckwerk für die Öffentlichkeit zu sein.

Der frühmittelalterliche Künstler befindet sich, wenn er einer klösterlichen Malschule angehört, in vollkommener sozialer Isoliertheit. Auch die Hofkünstler waren Geistliche, die zu Gottes Ehre und ohne Bezahlung arbeiteten. Die Selbstbildnisse des Wandelgarius und Kipand zeigen außer Rassen- und Standesmerkmalen nur ein individuelles: die Bartlosigkeit. Das Vorhandensein dieser Selbstdarstellungen — so primitiv sie uns auch erscheinen mögen — spricht doch dafür, daß ihre Schöpfer das Bewußtsein hatten, unter ihresgleichen durch ihre zeichnerischen Fähigkeiten hervorzustehen und daß sie ihre Autorschaft auf bildnerische Weise, wenn auch mit unzulänglichen Kräften, zu dokumentieren bestrebt waren. Die Situation auf diesen mönchischen Selbstbildnissen in mittelalterlichen — deutschen und außerdeutschen — Miniaturen ist meistens die der Überreichung des Evangeliars an den Schutzheiligen, einen Bischof oder den König, oder die der Lektüre des Schreibers in seinem Buche.

Im 14. und 15. Jahrhundert ist der deutsche Künstler ein Handwerker im engsten Verstande und er führt das Leben eines solchen. Das Gefühl, etwas Individuelles zu leisten, trat ganz zurück hinter dem korrekten Machen einer bestellten Arbeit, denn nur um solche handelt es sich überhaupt.

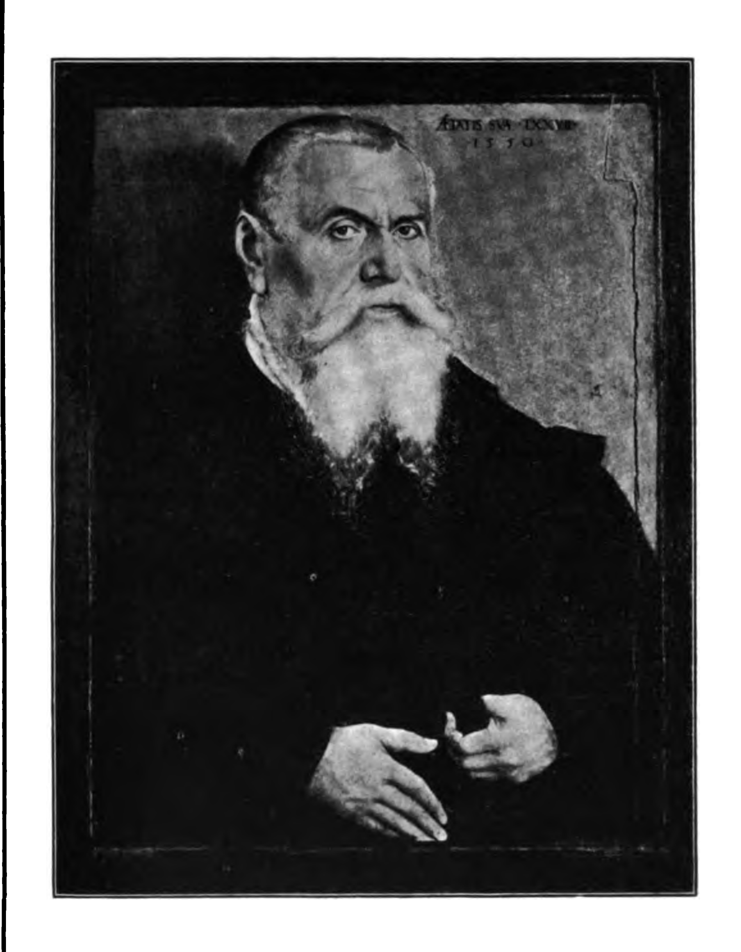
Die Aufnahme in den Innungsbetrieb hing weniger von künstlerischen als von bürgerlichen Qualitäten des Bewerbers ab: nur ehelich Geborene fanden Zutritt — einem Leonardo und Giorgione wäre also der Lehrgang einer deutschen Malerzunft versagt geblieben. Die Ausbildung war streng geregelt. Nach mehrjähriger, rein praktisch-empirischer Lehrzeit kamen die Gesellen- und Wanderjahre. Zurückgekehrt, erwarb der junge Maler das Bürgerrecht, lieferte sein Meisterstück, heiratete und trat als Meister in die Zunft ein; die höchste Ehre, die ihm zuteil werden konnte, war die des Zunftmeisters. Daß Künstlersignaturen und Selbstbildnisse fehlen, ist eine natürliche Begleiterscheinung dieses durchaus unpersönlichen Kunstbetriebes. Damit ist noch nicht gesagt, daß die Maler ihren Kopf nicht irgendeiner Bildgestalt einmal liehen, aber diese Selbstbildnisse sind so verkappt, daß sie — ihr Vorhandensein vorausgesetzt — nur für den

Künstler selbst und vielleicht für einen allerengsten Freundeskreis existierten. Erst Holbein d. Ä., stets voller Gier nach dem individuellen Ausdruckskopf, besitzt genügend Selbst- und Familiengefühl, um sich mit seinen Söhnen Ambrosius und Johannes in der Assistenz auf dem Bilde der Basilika des heiligen Paulus (Augsburg) darzustellen. Der Sohn Hans führte dann nicht nur den Ruhm des Hauses, sondern die Vorstellung des deutschen Künstlers überhaupt mit einem Male mächtig in die Höhe. Die glückliche Verbindung des Baseler Malers mit dem im internationalen Verkehre stehenden Erasmus zog ihn aus der Enge und Ärmlichkeit der heimischen Verhältnisse hinaus und hinüber nach England. Dort trat Holbein in eine andere Welt. Aus dem Maler der deutschen Kaufleute wurde er der Porträtist der Gelehrten und der hohen Geistlichkeit, schließlich des Adels und der königlichen Familie. Der „königliche Maler" wird mit geheimen Missionen ins Ausland wiederholt betraut und verbindet — ein Nachfolger Jan van Eycks und ein Vorläufer des Rubens — die malerische mit der diplomatischen Tätigkeit. Als er dann sich einmal in der Heimat zeigt, starren die Baseler den großen Herrn an: „Da er aus England wieder gen Basel auf eine Zeit kam, war er in Seiden und Samt bekleidet, da er vormals mußte Wein am Zapfen kaufen." Von der Ausdrucksbedeutung der Selbstbildnisse dieses Mannes wurde bereits gesprochen. Hier interessiert, daß sie gedacht waren, um als Geschenke an Gönner und Freunde verschickt zu werden. Das bestimmte den Maßstab — und das spricht von dem Ansehen, das Holbein in England und im Auslande genoß. Er malte sich nicht zu Selbststudienzwecken, schwerlich auch, um ein Bedürfnis nach Selbsterkenntnis zu befriedigen, sondern um den Leuten draußen in der Welt zu zeigen, wie der Maler des englischen Königs aussah.

Die Verbindung der Künstler mit fürstlichen Gönnern kennzeichnet in Deutschland den Wandel, der sich in der sozialen Geltung des Künstlerstandes vollzieht. Dürer arbeitet für Kaiser Maximilian, Lukas Cranach beherbergt den verbannten Christian von Dänemark und begleitet seinen Kurfürsten in die Gefangenschaft. Nun tun sich auch bürgerliche, ehrenvolle Ämter den Künstlern auf, der Zunftmeister bezeichnete nicht mehr die Grenze alles sozial Erreichbaren: Cranach wurde geadelt und war Bürgermeister, Dürer, Altdorfer, Baldung Grien wurden Ratsherren.

Sehen wir uns Cranachs Kopf an (Florenz, Uffizien). (Abb. 69). So wenig wie bei Dürer ist das Malertum durch irgendwelches Beiwerk gekennzeichnet, die Hände halten nichts, auch keine Blume, mit der man sich diese harte und hölzerne Erscheinung auch kaum vorstellen kann. Ein kurzgeschorener deutscher Breitkopf mit gepflegtem langen Schnurr- und Vollbart. Vom Künstler hat der Mann gar nichts an sich, eher sieht er aus wie ein pensionierter Oberförster, jedenfalls wie ein Mensch in durchaus soliden bürgerlichen Verhältnissen, der weiß, daß er sich aus bewegter Jugend als Buchdrucker, Maler, Apotheker zum kurfürstlichen Hofmaler emporgearbeitet hat. Das protestantische Bewußtsein, und das stolze Vertrauen auf die reformatorische Sache spricht auch aus einem der wenigen veröffentlichten Briefe des Lutherfreundes. An den Herzog Albrecht I. von Preußen schreibt er: „Gnädigster Herr, ich kann Euren Gnaden nicht vorenthalten, daß wir unsres lieben Fürsten sollen beraubt sein. Er ist von Jugend an ein wahrhafter Fürst gewesen. Gott wird ihm wieder aus dem Gefängnis helfen, denn der Kaiser untersteht sich, das Papsttum wieder aufzurichten. Das wird Gott nit leiden und Gott wird sein heiliges Wort vor den Tyrannen erhalten . . . es ist ein Sprichwort, wenn man die Saiten zu hoch spannt, so bricht sie. Nun wird sie Gott brechen, denn man greift ihm seine Gnad' und Ehr' an."

Wie den deutschen Bildern gleichzeitigen italienischen gegenüber das Leichte, Gelöste und Großzügige fehlt, so zeigen sich ähnliche Stildifferenzen auch in den Malerbriefen diesseits und jenseits der Alpen. Wie ringt Dürer mit dem Wort, wie sucht er nach einer sprachlichen Ausdrucksmöglichkeit für das Empfundene und wie schleppte er nach Italien das Kleinliche und Ungewandte des deutschen Reichsstädters mit sich. Diese Reisen — mag es sich um die Wanderschaft des Gesellen handeln oder um die Geschäftsreisen des fertigen Künstlers mit Bildern und graphischen Blättern — sind es nun aber, die den Horizont der Maler erweitern. Erst im Auslande empfand man den Unterschied in der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Lage des Künstlers hier und in der Heimat. Den prägnantesten Ausdruck hat dieses Gefühl: in Italien als ein Mensch höherer Ordnung angesehen zu werden, für immer in Dürers Worten gefunden: „O wie wird mich nach der Sonnen frieren. Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!"



Lukas Cranach: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) (Phot. G. Brogi)



Anton Graff: Selbstbildnis

(Dresden, Gemäldegalerie) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)

70

Im Bewußtsein der Selbstverständlichkeit dieser Tatsache schreibt Dürer an seinen Freund Pirkheimer: „Wenn Ihr daheim so hoch geachtet seid, werdet Ihr mit einem armen Maler nimmer auf der Gasse zu reden wagen, das wäre ja eine große Schande für Euch, con poltrone di pittore.“

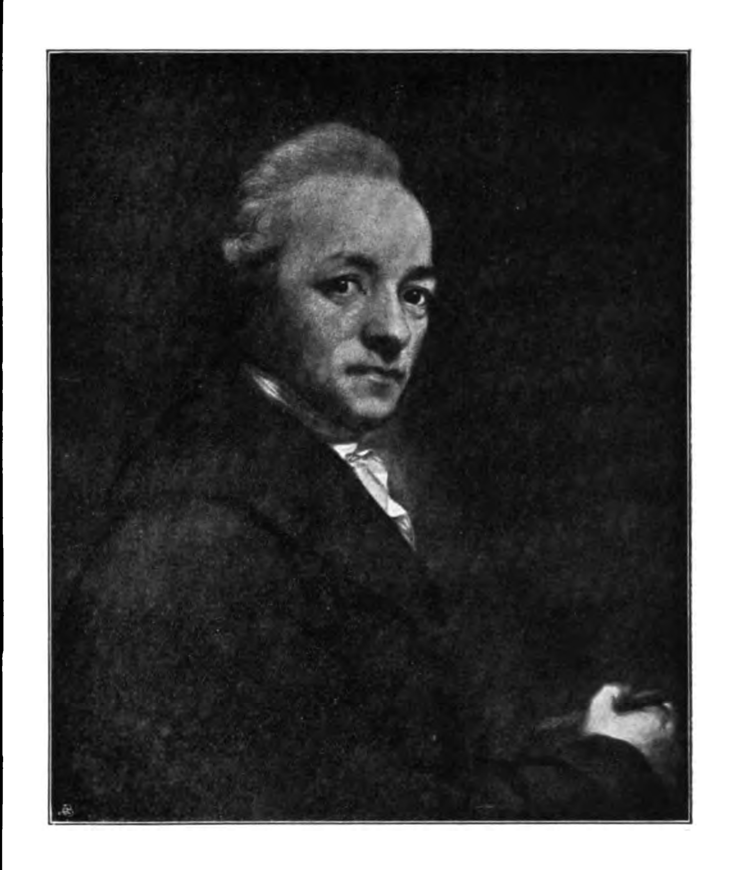
In Venedig hatten der Doge und der Patriarch von Aquileja Dürers Werkstatt besucht, und mit rührendem Erstaunen über diese Ehre berichtete er nach der Heimat; seine Geschäftsreise nach den Niederlanden wurde ein Triumphzug: „als führte man einen großen Herrn“. Die äußere Veranlassung zu dieser Fahrt hatte sich aus Dürers Geschäftsverbindung mit dem Kaiser Maximilian ergeben; nun, da dieser tot war, galt es, vom Nachfolger Karl V. die Bestätigung der Leibrente zu erwirken, nebenher gingen Tausch und Absatz von Holzschnitten und Kupferstichen. Von allen Seiten wird er ehrenvoll bewillkommnet, von den Künstlern, wie von den großen Handelsherren und den Vertretern der Regierung und mit Behagen verweilt er in den Schilderungen der Ehren, die ihm zuteil werden.

In Dürers Nürnberg gründete 1660 Sandrart seine Teutsche Akademie. Frei wurden die Künstler deutscher Sprache aber erst im 18. Jahrhundert, als auf Anregung von Antwerpen her die Kaiserin Maria Theresia die Künstler als von jedem Gildenzwang befreit und die Ausübung der Kunst mit dem Adelsstande vereinbar erklärte, übrigens wehrten sich in Wien und Paris die Malerzünfte erbittert gegen die Errichtung der Akademien von Staatswegen. Der adelige Sandrart hatte die Sanktionierung seines Berufes antizipiert, sein Verdienst liegt darin, in seiner kosmopolitisch durchgebildeten Persönlichkeit das Ansehen des deutschen Künstlertumes aufrecht erhalten und in dem durch den dreißigjährigen Krieg verwüsteten kulturellen Leben Deutschlands die soziale Stellung des Künstlers deutlich bezeichnet zu haben. Erst durch die Gründung von Akademien, die jetzt rasch aufeinander folgten und durch die Einordnung der Künstler unter die Staatsbeamten löste sich der deutsche Künstlerstand endgültig vom Handwerk los. Nun begann der Künstler auch als Mensch im Leben und in der Literatur eine Rolle zu spielen, der moderne Begriff des Künstlers bildete sich aus.

Graffs Selbstbildnisse zeigen diese neue gutbürgerliche Erscheinung des Künstlers. (Abb. 70 u. 71).

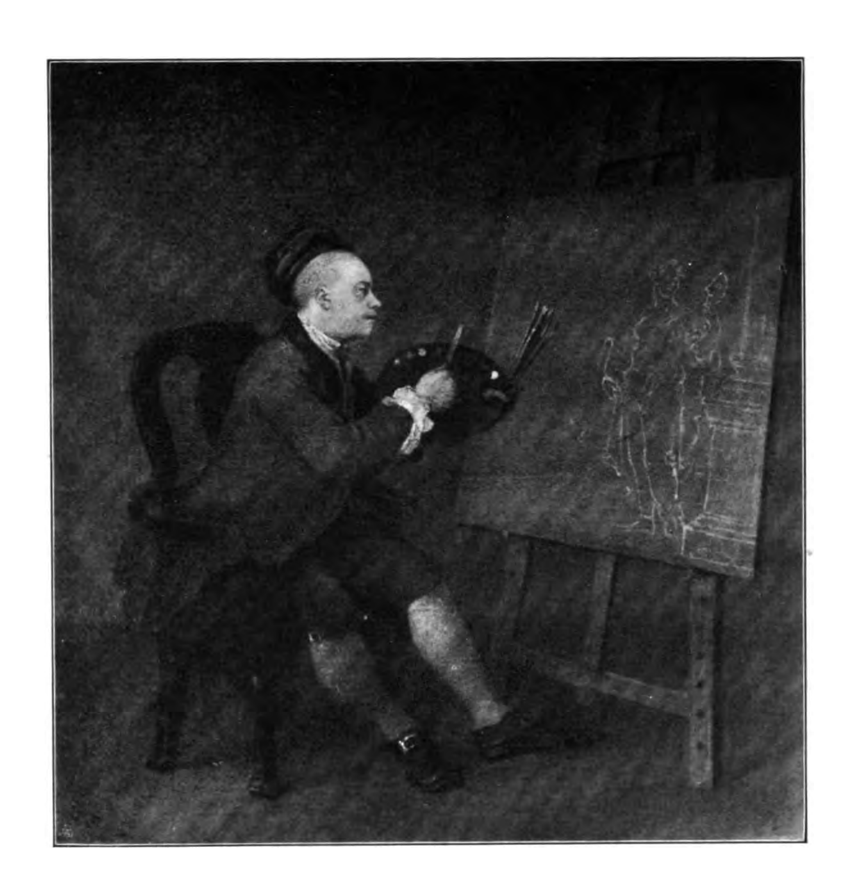
Hogarth war schon tot, als das Vorhandensein eines englischen Künstlertumes in der Gründung der Londoner Akademie 1764 seinen Ausdruck fand. Vor Hogarth hatte der Hof das Zentrum aller Kunstbestrebungen gebildet. Den Bedarf nach großer Kunst deckten die Ausländer: Niederländer und Italiener. Es gab wohl einheimische Maler, aber sie traten in jeder Hinsicht zurück hinter die Fremden, die in England als Hofmaler von Beruf sich niederließen oder auf kurze Zeit für bestimmte Aufgaben berufen wurden. Die Ahnen der großen englischen Porträtkunst waren keine Engländer. Holbein, Dyck, Mor, Kneller, Lely, Jost van Cleve, Honthorst, Mierevelt u. a. m. kamen vom Festlande und befriedigten das höfische Bildnisbedürfnis. Nach der Revolution um die Mitte des 17. Jahrhunderts bedeutete der Hof weder in politischen noch in künstlerischen Dingen mehr die dominierende Stelle. England war ein demokratisches Land geworden und die Künstler fanden ihre Auftraggeber im gebildeten Bürgerstande. Ein wachsendes nationales Selbstbewußtsein schuf ein erhöhtes Verlangen nach Bildnissen, dem eine Fülle von Porträtmalern in Stadt und Land genügen mußten.

Ehe noch die Reihe der großen Bildnismaler mit dem ersten Akademiepräsidenten Reynolds an der Spitze auftrat, hatte Hogarth eine umfassende Tätigkeit als Porträtist und Sittenschilderer, als Maler und Zeichner entfaltet und den Grundstein zu einer über Englands Grenzen hinausgehenden Anerkennung einer spezifisch englischen Kunst gelegt. Aber nicht nur mit dem Pinsel, auch mit der Farbe eroberte Hogarth sich und in sich dem englischen Maler einen Platz in der künstlerischen Welt Europas: er schrieb seine weitverbreitete und viel ausgeschriebene „Analysis of beauty", auch in seinen literarischen Interessen und theoretischen Bemühungen ein Vorgänger des Reynolds. Seine Selbstbildnisse zeigen mit merkwürdig deutlicher Anschaulichkeit die beiden Begabungs- und Temperamentsseiten des Mannes. Nur Maler sitzt er auf dem einen (London, Portrait Gallery) vor der Staffelei, mit der Palette und dem angelegten Bilde ganz beschäftigt. (Abb. 72). Er ist vertieft in die Arbeit und wirft keinen Blick auf den Beschauer. Keinerlei Beiwerk lenkt den Blick von dem praktisch schaffenden Maler ab oder auf irgend eine Nebenbeschäftigung hin. Das zweite Selbstbildnis (London, National Gallery) zeigt, wie er sein wollte, was er von sich hielt und worauf er Wert legte. Aus einem gemalten



Anton Graff: Selbstbildnis

(München, Neuere Pinakothek) (Phot. Verlagsanstalt Bruckmann)



William Hogarth: Selbstbildnis

(London, National Portrait Gallery)

Oval sieht das breite ruhige Gesicht hervor, der Ausdruck zeigt schlichtes Selbstgefühl; vor diesem Bilde im Bild sitzt rechts eine Bulldogge, der Urahn des satirischen Viehs, das der Simplicissimus sich zum Zeichen erwählt hat. Ist der Hund wirklich als Symbol der Bissigkeit der Werke seines Herrn gemeint? Man würde ihn für eine harmlose Zugabe, für die notwendige Begleiterscheinung eines hundeliebenden Engländers halten, wenn ihm nicht auf der anderen Seite die Palette des Malers korrespondierte, auf der Hogarths berühmte line of beauty and grace zu sehen ist, die Schriften des ihm geistesverwandten Jonathan Swift liegen daneben. Trotz aller Grundverschiedenheit schließt sich an dieses Bild unmittelbar das Selbstporträt des Reynolds an, auf dem der Kopf Michelangelos die Hogarthsche Dogge, ein Exemplar der Discourses die Bücher Swifts vertreten. Als achtzehn Jahre nach Hogarths Tode Johann Heinrich Tischbein I. sein Selbstbildnis malte (Cassel, Gallerie), legte er neben sich Sulzers „Theorie der schönen Künste".

Der englische Maler hat — nicht immer zum Heile seiner Kunst — von Hogarth an, bis zu Blake und Watts nie die intime Verbindung mit der literarischen Welt verloren, — und er war stets stolz darauf. Reynolds Bemühen als Akademiepräsident ging auf die soziale Hebung des Künstlers durch bewußte Arbeit an ihrer theoretischen und praktischen Bildung.

Sieht man die französischen Selbstbildnisse des 17. Jahrhunderts durch, so fällt auf den ersten Blick die Gleichmäßigkeit auf, mit der sich das ganze Geschlecht der Maler Ludwigs XIV. gemalt hat. Abseits stehen Poussin, der kein Bildnismaler war, und sich fern vom Hofe hielt und Philippe de Champaigne, der Vlame, aus dessen ernsten Bildnissen man den Geist von Port Royal zu spüren glaubt, dem er nahe stand. Die Vertreter der Académie royale von Mignard bis Rigaud stellen zugleich in ihrer Gesamtheit einen Standestypus dar: den höfischen Maler. Frankreichs Künstlertum hatte von Fouquet, der in Rom gewesen war, an, unter italienischem Einflusse gestanden. Französische Maler, wie Simont Vouet, aus dessen Schule die genannten Porträtisten Ludwigs XIV. hervorgingen, Bourguignon, dessen schönes Selbstbildnis in den Uffizien hängt, u. a. m. holten ihre künstlerische Bildung und Anschauung aus Italien. Leonardo starb in Diensten Franz I., und entscheidend für die soziale Geltung

des Künstlers in Frankreich wurde die Reise Berninis an den Pariser Hof. In der Person dieses gefeierten und vielbegehrten Mannes zog Ludwig XIV. den Vertreter der italienischen Künstleraristokratie herüber. Das Standesgefühl der Künstler ging mächtig in die Höhe, sie wollten in erster Linie Kavaliere und Hofleute sein — und so aussehen wie der erste Edelmann in Frankreich.

Kennt man ein Bild, so kennt man alle. Rigauds pompöses Selbstbildnis (Florenz, Uffizien) mag die Mignard, le Brun, Coypel, Largillière, le Sueur vertreten. (Abb. 73). Es ist stets die gleiche selbstbewußte Haltung, der etwas hochmütige Blick. Ob sie sich mit oder ohne Malgerät malen, ihre Gesichter tragen nie den Ausdruck eines Arbeitenden, sondern eine für Öffentlichkeit und alle Zukunft berechnete Zurschaustellung der eigenen Bedeutsamkeit. Bei einer aristokratischen Beschäftigung: auf der Jagd malte sich Desportes (Paris, Louvre), das Gewehr in der rechten Hand und mit seinen Hunden spielend: der Künstler nahm am Leben des Edelmannes teil. Vivien braucht außer der Imperatorenmiene eine lange Inschrift, um seinen Ruhm und Wert dem Betrachter mitzuteilen.

Das 18. Jahrhundert emanzipiert die künstlerische Individualität, eine Fülle von Persönlichkeiten tritt uns in den Selbstbildnissen wieder entgegen: die älteren, wie Watteau und Pesne und von den jüngeren z. B. Fragonard, La Tour und Liotard. Bewußt das Menschliche und Intime herauskehrend stellen sich Greuze und Chardin dar. (Abb. 74 u. 75). Der erste mit nervös hochgezogenen Augenbrauen und leicht vorgestrecktem Kinn, ganz Geist und Eleganz, der zweite wie der alte Reynolds mit der großen Brille. Das Bürgerlich-Häusliche seiner Themata sollte auch in der Selbstschilderung zum Ausdruck kommen.

Die moderne französische Porträtmalerei wurde von David und Ingres geschaffen, und die Selbstbildnisse dieser Männer geben die Ausbildung des modernen Menschen und Künstlers mit einer Deutlichkeit, die jedes kommentierende Wort überflüssig macht. (Abb. 76 u. 77).

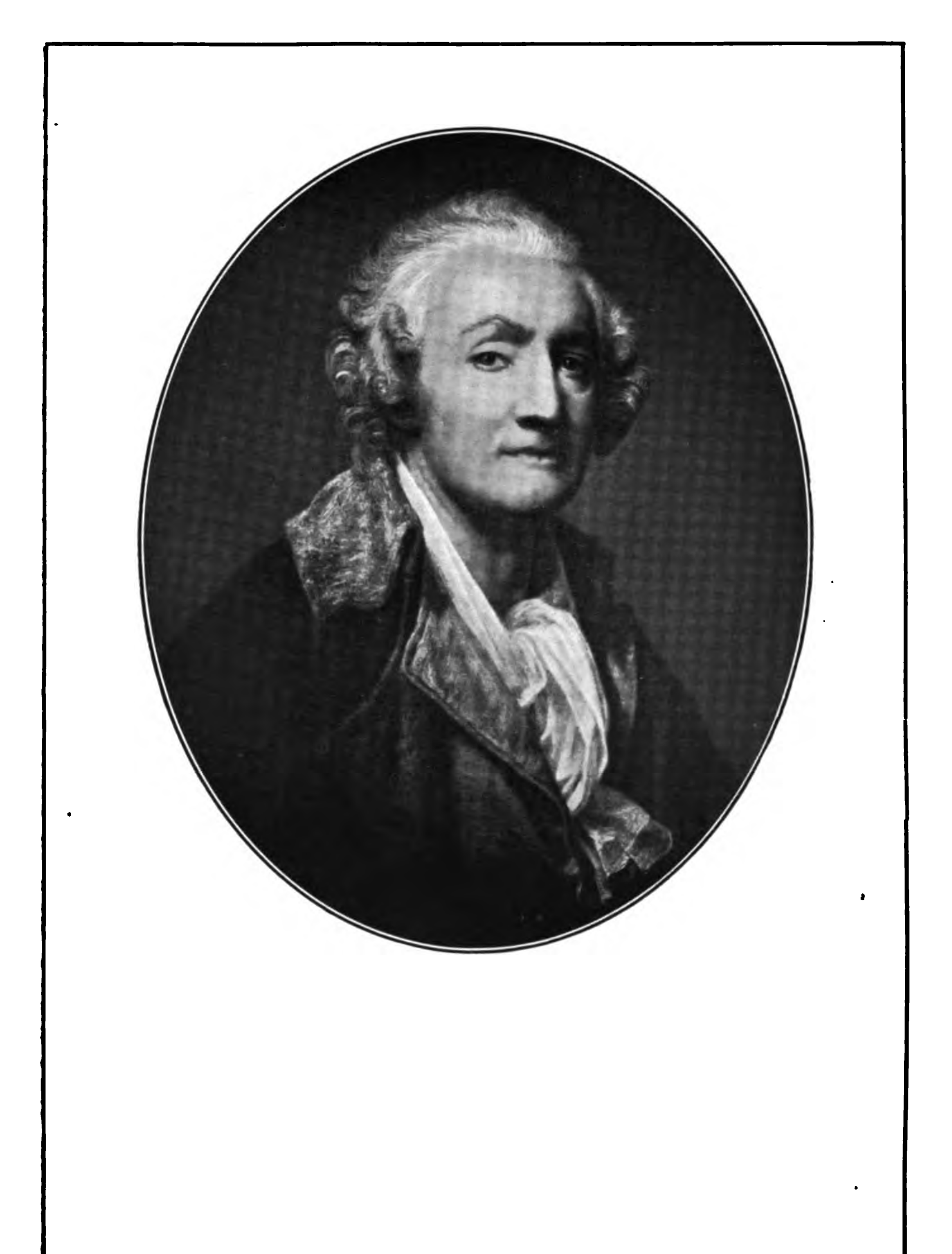
Der Künstler unserer Tage vertritt einen Beruf wie andere mehr. Er stellt sich als sozial gleichberechtigte Erscheinung neben jeden gebildeten Menschen, und auch in seiner Äußerlichkeit unterscheidet er sich nicht mehr vom Typus des höheren Bürgertums. Noch Delacroix und Turner haben etwas Romantisches im Aussehen, Künstlerköpfe, wie in Deutschland der junge Feuerbach und Boecklin. (Abb. 78 u. 79).



Hyacinthe Rigaud: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) (Phot. G. Brogi)

73



Jean Baptiste Greuze: Selbstbildnis

(Paris, Louvre)

74



Jean Baptiste Chardin: Selbstbildnis

(Paris, Louvre)



Jacques Louis David: Selbstbildnis

(Paris Louvre)



Jean Auguste Ingres: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) (Phot. Alinari)

77

Sie sind die letzten. Graf Kalkreuth gibt in seinem an Größe der malerischen Behandlung und Ernst der Selbstauffassung imponierenden Eigenbildnis (Hamburg, Kunsthalle) mehr den Gelehrten, Trübner in den Selbstporträts aus der Einjährigen-Zeit mehr den Soldaten, der im deutschen Manne steckt. Andere sind auch nach ihrer Nationalität nicht mehr bestimmbar, sie tragen die Gesichter der „guten Europäer“. Wenn Zorn sich nicht bei der Arbeit gemalt hätte (Florenz, Uffizien), wer wollte es unternehmen, seinen Kopf mit Sicherheit für den eines Künstlers und Norwegers in Anspruch zu nehmen? (Abb. 80).

Sieht man die modernen Selbstbildnisse in der Galerie der Uffizien durch, so drängt sich das Gefühl auf: die Aufgabe der bildnerischen Eigendarstellung wird heute mit einem Leichtsinn angenommen und gelöst, der schuld daran ist, daß der größte Teil dieser Porträts sich so völlig deplaziert den Werken der älteren Generationen gegenüber ausnimmt. Das Bewußtsein der tiefen Wirkung, die ein Selbstbildnis auf die Nachwelt ausüben kann, scheint den Malern verloren gegangen zu sein. Wir, die Betrachter, vermögen uns ja der Suggestion, die alles Anschauliche auf uns ausübt, nur zu entziehen, wenn ein Wissen um den psychologischen Tatbestand, das aus andern Quellen stammt, uns dazu zwingt. Diese modernen Eigenporträts mögen das Physiognomische ihrer Schöpfer in unangreifbarer Richtigkeit enthalten, — was ihnen fehlt, läßt sich vielleicht mit dem Worte: „Haltung“ bezeichnen. Und dieser allgemeine Mangel scheint seine Wurzel nicht in einem Manko an Gesinnung auf seiten des einzelnen Künstlers zu haben, sondern in der Bedeutung des künstlerischen Daseins für unsere Zeit.

Der Künstler ist bescheiden geworden, er weiß sich eingeordnet in einen großen Zusammenhang; seine Angelegenheit ist nicht mehr die erste, auch nicht im geistigen Leben des Volkes, das ästhetische Jahrhundert ist dem politischen gewichen. Andererseits sind die Ansprüche der Gesellschaft an den Künstler gewachsen: der Kunst wird heute mehr als je eine soziale Funktion zuerkannt, eine Ansicht, die ihren schärfsten Ausdruck in der Forderung einer Erziehung der Jugend zur Kunst gefunden hat. Den bildenden Künstler berühren diese Tendenzen im Grunde wenig. Seine Gabe kommt stets aus der Einsamkeit, das wechselnde Geschick des Werkes ist es, dann in die Weite oder Enge zu wirken. Mag die Aufgabe der objektiven Kunst-

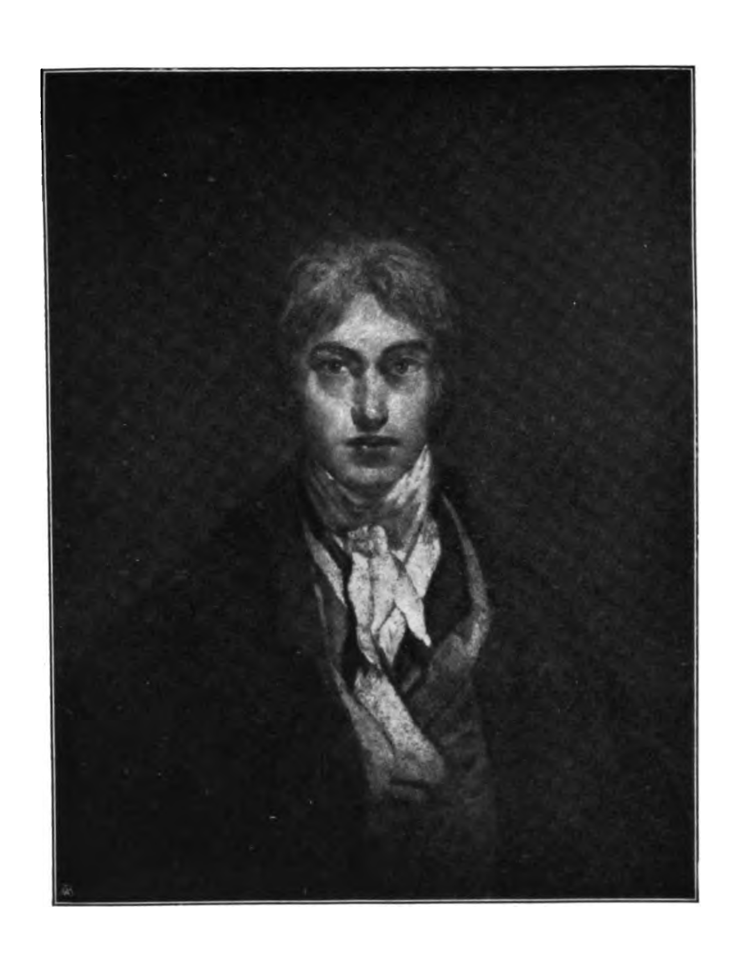
schöpfung immerhin eine soziale sein, das Schaffen des Künstlers ist und bleibt ein autotelisches, — er will weder als Prophet noch als Pädagoge gelten, sein Teil ist nur: das Lebendigste des Lebens in die Erscheinungsform seiner Anschaulichkeit hinüberzuretten.

Von den prinzipiellen ästhetischen Problemen der Menschendarstellung zu den individuell-psychologischen des darstellenden Menschen ging der Weg unserer Betrachtung. Wir begannen mit der Kunst der bildnerischen Individualisierung und schlossen mit der malerischen Selbstoffenbarung der künstlerischen Individualtät. Das Ziel war, ein engumschriebenes Gebiet malerischer Betätigung nach den verschiedensten Richtungen auf die Fragen hin gleichsam abzusuchen, die dem Künstler am Herzen liegen, denen seine Arbeit gilt. Künstlerurteile leiteten dies Buch ein, so mag auch am Ausgange ein Malerwort stehen. „Ein Bild zu malen", — sagt Eugène Delacroix, — „ist eine Kunst und eine Wissenschaft zugleich."



Eugène Delacroix: Selbstbildnis

(Paris, Louvre)



William Turner: Selbstbildnis

(London, National Gallery) (Phot. Hanfstaengl)

79



Anders Zorn: Selbstbildnis

(Florenz, Uffizien) (Phot. Alinari)

VII

Literaturnachweise
Sach- und Namenregister
Abbildungsverzeichnis

Literaturnachweise

Ich gebe zunächst eine Zusammenstellung der wichtigsten **Buchliteratur** zur Geschichte der Porträtmalerei.

Eitelberger von Edelberg: „Das Porträt" in: Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. III, Wien 1884.
Burckhardt, Jacob: „Das Porträt in der italienischen Kunst" in: Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien, Basel 1898.
Lichtwark, Alfred: Das Bildnis in Hamburg, Hamburg 1898.
Schaeffer, Emil: Die Frau in der venezianischen Malerei, München 1899.
Winter, Franz: Über die griechische Porträtkunst, Berlin 1894.
Lehmann, Alfred: Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer, Leipzig 1900.
Kraemer, Paul: Beitrag zum Problem der Porträtdarstellung, Inaugural-Dissertation, Jena 1900.
Warburg, A.: Bildniskunst und florentinisches Bürgertum, I., Leipzig 1901.
Cornelius, C.: Bildniskunst, II., Mittelalter, Habilitationsschrift, Freiburg i. B. 1901.
Schaeffer, Emil: Das Florentiner Bildnis, München 1904.
Woermann, K.: „Die italienische Bildnismalerei der Renaissance", in: „Führer zur Kunst", Esslingen 1906.
Osborn, Max: Porträtmalerei in: „Moderne Essays", Berlin 1906.
Leisching, Julius: Das Bildnis im 18. und 19. Jahrhundert, Wien 1906.
Westendorp, Karl: Die Anfänge der französisch-niederländischen Porträttafel, Inaugural-Dissertation, Straßburg 1906.
Kemmerich, Max: Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, München 1907.
Pinset et d'Auriac: Histoire du portrait en France, Paris 1884.
Lange, Julius: Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst, Straßburg 1899.
— Die Gestalt des Menschen in der bildenden Kunst, Straßburg 1903.

Von **Aufsätzen in Zeitschriften** kommen in Betracht:

Riegl, A.: Das holländische Gruppenporträt, „Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses", Wien, Bd. XXIII.
Lamprecht, Karl: Das Deutsche Porträt bis auf Holbein und Dürer, „Museum", 3.
Winter, Franz: Grie hische Porträts des 4. Jahrhunderts, „Museum", 3.
Wölfflin, Heinrich: Raffaels Bildnisse, „Museum", 2.

Friedländer, Max: Dürer als Bildnismaler, „Museum“, 1.
Woermann, Karl: Velasquez; seine Bildnisse, „Museum“, 8.
Schaeffer, Emil: Das Porträt in der Florentiner Malerei des 16. Jahrhunderts, „Museum“, 6.
Gronau, Georg: Tizian als Bildnismaler, „Museum“, 5.
Schmidt, H. Alfred: Holbeins Porträts, „Museum“, 4.
Weisbach, Werner: „Das Frauenbildnis in der Malerei der italienischen Renaissance, „Museum“, 4.
Oettingen, W. v.: Die deutsche Bildnismalerei im 18. Jahrhundert, „Museum“, 6.
Gensel, W.: Die klassische Bildniskunst in England, „Kunst für Alle“, Bd. XXII.
Gronau, G.: Englische Porträts, „Kunst für Alle“, Bd. XV.
Haack, H.: Tintoretto als Porträtmaler, Ztschr. f. bildende Kunst, 1896.
Michael, Wolfgang: Die Anfänge der englischen Porträtmalerei, Ztschr. f. bildende Kunst, 1903.
Kemmerich, Max: Malerische Porträts aus dem deutschen Mittelalter vom 8. bis etwa zur Mitte des 13. Jahrhunderts, Repertorium der Kunstwissenschaft, 1906.
Lübke, Wilhelm: Zur Geschichte der holländischen Schützen- und Regentenbilder, Repertorium der Kunstwissenschaft, Bd. I.
Pecht, Friedrich: Zur Bildnismalerei der Gegenwart, „Kunst für Alle“, Bd. I.
Philipp, Claude: Dramatic Portraiture, The Burlington Magazine 1905/06.

Aus der ästhetischen Buchliteratur sind folgende Werke benutzt worden:

Hegel, W.: Ästhetik, Bd. III, S. 47ff.
Vischer, Fr. Th.: Ästhetik, Reutlingen u. Leipzig, 1846—57. § 708.
Fechner, G. Th.: Vorschule der Ästhetik, II. Aufl., Leipzig 1897.
Stein, Heinrich v.: Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart 1886.
— Vorlesungen über Ästhetik, Stuttgart.
Cohn, Jonas: Allgemeine Ästhetik, Leipzig 1900.
Groos, Karl: Der ästhetische Genuß, Gießen 1902.
Witaseck, Stephan: Grundzüge der allgemeinen Ästhetik, Leipzig 1904.
Dessoir, Max: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906.
Lipps, Theodor: Ästhetik, I. und II. Teil, Hamburg und Leipzig 1902—06.
— „Ästhetik“ in: Die Kultur der Gegenwart, Teil I, Abt. VI: Systematische Philosophie, Berlin und Leipzig 1907.
Volkelt, Johannes: System der Ästhetik, I, München 1905.
Hartmann, Eduard v.: Philosophie des Schönen, Berlin 1887.
Bayersdorfer, Adolf: Leben und Schriften, München 1902.
Fiedler, Conrad: Schriften über Kunst, Leipzig 1896.
Külpe, Oswald: Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks, Vierteljahrsschrift f. wissensch. Philosophie, 1899.
— Rezension von K. Groos: „Der ästhetische Genuß“, Göttingische Gelehrte Anzeigen 1903.
Unger, W.: Das Wesen der Malerei, Berlin 1851.
Spitzer, Hugo: Hermann Hettners kunstphilosophische Anfänge, Bd. I. Graz 1903. Hier: — S. 241—299 — eine Übersicht der wechselnden Ansichten der Ästhetiker des 18. und 19. Jahrhunderts über das Porträt.

Für die grundlegenden psychologischen Anschauungen vergleiche:

Külpe, Oswald: Grundriß der Psychologie, Leipzig 1893.
Wundt, Wilhelm: Grundriß der Psychologie, Leipzig 1896.
Cornelius, Hans: Psychologie als Erfahrungswissenschaft, Leipzig 1897.
Ebbinghaus, Hermann: Grundzüge der Psychologie, Erster Band, Leipzig 1902.*)

I. Künstlerurteile und Vorfragen

1. Popp, Hermann: Beitrag zur Geschichte der neueren Künstlerästhetik, Karlsruhe 1900.
— Malerästhetik, Straßburg 1902.
Münzer, Kurt: Die Kunst des Künstlers, Dresden 1905.
Schmidt, Karl Eugen: Künstlerworte, Leipzig 1906.
Guhl, Ernst: Künstlerbriefe, 2. Aufl. Berlin 1880.

Über einzelne Künstler:

Wolff, James: Leonardo da Vinci als Ästhetiker, Straßburg 1901.
Obernitz, W. v.: Vasaris allgemeine Kunstanschauungen, Straßburg 1893.
Zahn, Albert v.: Dürers Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance, Leipzig 1866.
Klaiber, Hans: Dürers Kunsttheorie, Tübingen, Inauguraldissertation 1904.
Ortlepp, Paul: Sir Joshua Reynolds, Straßburg 1906.

Vergleiche ferner:

Fiedler, Conrad: Ein Künstler über Kunst und Kunstgelehrte, Grenzboten, 1882.
Vischer, Robert: Kunst und Kunstgeschichte, Deutsche Rundschau, 1881.

Künstlerschriften

Armenini: De veri precetti della pittura, Ravenna 1587.
Leonardo: Das Malerbuch, vgl. Marie Herzfeld: Leonardo da Vinci, Leipzig 1904.
Dürer: Schriftlicher Nachlaß, herausgegeben von Lange und Fuhse, Halle a. S. 1893.
Reynolds, Joshua: Akademische Reden, Deutsch von E. Leisching, Leipzig 1893, S. 47, 58, 60, 184.
Delacroix, Eugène, Mein Tagebuch, Deutsch, Berlin 1903.
Liebermann: Max, Degas, Berlin.
— Israëls, Berlin.
— Phantasie in der Malerei, „Neue Rundschau" 1904.
Leone Battista Alberti: Drei Bücher über die Malerei, Quellenschriften, Bd. XI, Wien 1877.
Biondo: Traktat von der hochedlen Malerei, Quellenschriften, Bd. V, Wien 1873.
Ludovico Dolce: Aretino oder Dialog über die Malerei, Quellenschriften, Bd. II, Wien 1871.
Vasari: Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Deutsch, Straßburg 1906, Bd. II, III, VI.

*) Wiederholt benutzte Werke werden in abgekürzter Form zitiert.

Francisco de Hollanda: Vier Gespräche über Malerei, Quellenschriften, Neue Folge, Bd. IX, Wien 1899.
Lomazzo: Trattato dell' arte e della pittura, Rom 1844.
✓ Jean Cousin: La vraie science de la pourtreicture, Paris 1571.
Bosse: Sentiments sur la distinction des manières de la peinture, Paris 1649.
Félibien: Les principes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, Paris 1686.
Coypel. A.: Discours prononcés dans les conférences de l'académie royale de peinture, Paris 1721.
Roger de Piles: Oeuvres, Cours de peinture, Amsterdam 1767. S. 204.
Hogarth: Zergliederung der Schönheit, Deutsch von Mylius. Berlin 1754.
Du Fresnoy: L'art de Peinture, Amsterdam und Leipzig 1767, S. 64, 233 ff. 395.
Karel van Mander: Schilderboeck, Haarlem 1604.
Joachim von Sandrart: Teutsche Akademie, Nürnberg 1675—79.
Gérard de Lairesse: Großes Malerbuch, Nürnberg 1730, 7. Buch, Teil 3, S. 1.
Houbraken, Arnold: Groote schoubourgh, Amsterdam 1718—19.
Poussin: Lettres de Poussin, Paris 1824.
Richardson: Traité de la peinture et de la sculpture, Amsterdam 1728. Essai sur la Théorie de la peinture, Bd. I. S. 62, 80, 135, 148.
Ten Kate: Discours préliminaires sur le beau ideal des peintres, Amsterdam 1728.
Vigée le Brun: Souvenirs de ma vie, Paris 1869.
Mengs, R.: Gedanken über die Schönheit, Leipzig, Reclam.
Führich: Selbstbiographie, Wien 1875.
Kügelgen, Wilhelm v.: Drei Vorlesungen über Kunst, Bremen 1842.
Waldmüller: Andeutungen zur Belebung der vaterländischen Kunst, Wien 1857.
Tischbein, Johann Heinrich: Aus meinem Leben, Leipzig 1861.
Runge, Ph. O.: Hinterlassene Schriften, Hamburg 1840—41.
Wasmann, Fr.: Ein deutsches Künstlerleben, herausgegeben von Berndt Grönvold, München 1896.
Richter, Ludwig: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, 11. Auflage. Frankfurt a. M. 1906.
Marées, Hans v.: Aus der Werkstatt eines Künstlers, Herausgegeben von v. Pidoll, Luxemburg 1890.
Klinger, Max: Malerei und Zeichnung, 3. Aufl., Leipzig 1899.
Hildebrand, Adolf: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 3. Aufl. Straßburg 1901.
Feuerbach, Anselm: Ein Vermächtnis. 4. Aufl., Wien 1897.
Stauffer-Bern: Sein Leben. Seine Briefe. Seine Gedichte. Dargestellt von Otto Brahm, 2. Aufl. Stuttgart 1892.
Trübner, Wilhelm: Die Verwirrung der Kunstbegriffe, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1900.
Boecklin: Rudolf Schick: Tagebuchaufzeichnungen, Berlin 1901.
— Gustav Floerke: Zehn Jahre mit Boecklin, München 1901.
— Adolf Frey: Arnold Boecklin, Stuttgart 1803.
— Otto Lasius: A. Boecklin, Berlin 1903.
— Ernst Wuertemberger: Arnold Boecklin, Berlin 1902.

Lenbach: W. Wyl: Franz v. Lenbach, Gespräche und Erinnerungen, Stuttgart und Leipzig 1904.
Gogh van: Briefe. Deutsch. Berlin.
Hunt, W. M.: Kurze Gespräche über Kunst. Deutsch. 2. Aufl. Straßburg 1900.
Segantini, G.: Fr. Servaes: Segantini. Wien, S. 46, 76, 100ff.
Whistler, J. Mac-Neil: Zehn-Uhr Vorlesung. Deutsch. Straßburg, 1904.
Begas, Karl: Aphorismen, „Zukunft". 1895.
Raffaelli: Charakter und Schönheit, „Kunst für Alle", 1902.

Anfänge der Bildniskunst

2. Grosse, Ernst: Die Anfänge der Kunst, Freiburg i. Br. 1894.
Hirn, Yrjö: Der Ursprung der Kunst. Deutsch von M. Barth. Leipzig 1904.
Koch-Grünberg, Theodor: Anfänge der Kunst im Urwald, Berlin 1906.
Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie, Leipzig 1900—06.
Andrée, Richard: „Das Zeichnen bei den Naturvölkern" in: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft zu Wien 1887.
Burckhardt, Jacob: Beiträge.
Schaeffer, Emil: Florentiner Bildnis.

Auftraggeber:

3. Warburg: Florentinisches Bürgertum.
Neumann, Carl: Rembrandt, 2. Auflage, Berlin und Stuttgart 1905. Bd. II S. 487.
Kraemer, Paul: Beitrag zum Problem der Porträtdarstellung, S. 44.

II. Anschaulichkeit und Seelenhaftigkeit des Gesichtes

1. Walter, Julius: Die Geschichte der Ästhetik im Altertum, Leipzig 1893.
Winter, Franz: Griechische Porträtkunst, S. 12.
Külpe, Oswald: „Die Anfänge der psychologischen Ästhetik bei den Griechen" in: Philosophische Abhandlungen für Heinze, Berlin 1906.
2. Simmel, Georg: Die ästhetische Bedeutung des Gesichtes, Der Lotse, Juni 1901.
— Ästhetik des Porträts, Kunstbeilage der „Neuen Freien Presse", Wien 1906.
3. Waetzoldt, Wilhelm: Das Kunstwerk als Organismus, Leipzig 1904.
4. Die Figuren Humbert de Supervilles finde ich in Dessoirs „Ästhetik" in gleichem Zusammenhange abgebildet.
Winterberg, Constantin: Leonardo da Vincis] „Malerbuch" und seine wissenschaftliche Bedeutung, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunsts., Bd. VII.
5. Verständnis einer Form durch inneres Nacherleben:
Vischer, Robert: Das optische Formgefühl.
Groos, Karl: Der ästhetische Genuß, S. 179ff.
Fechner Th., Vorschule. S. 157f.
Hildebrand, Adolf: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 3. Aufl., Straßburg 1901. S. 93ff.
Hirn, Yrjö: Ursprung der Kunst, S. 71ff.
Sturz, Peter, Helfrich: Schriften, Berlin 1782. S. 296, 303.
Über Tiermasken und den Gorgonentypus vgl.:
Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie, Bd. II. S. 148ff.

Lange, Julius, Darstellung des Menschen.

6. Aus der Fülle der Literatur zur Physiognomik kommen hauptsächlich in Betracht:

Wundt, Wilhelm: Über den Ausdruck der Gemütsbewegungen, „Deutsche Rundschau“ 1877, S. 120ff.; Essays, II. Aufl.. Leipzig 1906, S. 243.

Darwin, Charles: Ausdruck der Gemütsbewegungen, Stuttgart 1872.

Engel, J. J.: Ideen zu einer Mimik und Physiognomik, Berlin 1804.

Piderit: Mimik und Physiognomik, Detmold 1867.

7. Brodersen, Johannes: Die physiognomischen Methoden Lavaters, Preußische Jahrbücher, 1907. Heft 1.

Fechner: Vorschule, S. 150f.

8. Klaiber, Hans: Leonardo da Vincis Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik, Repertorium der Kunstwissenschaft XXVIII.

9. Henke, W.: Vorträge über Plastik, Mimik und Malerei, Rostock 1892 S. 31, 41ff., 55ff.

Simmel, Georg: Die ästhetische Bedeutung des Gesichtes, a. a. O.

10. Paester, Johann: „Theatik“, Ideen zur Übung des Blickes in der bildenden Kunst, Mannheim 1807.

11. Henke, W.: a. a. O.

Lange, Julius: Darstellung des Menschen.

12. Kemmerich, M.: Anfänge der Porträtmalerei.

13. Herkomer, Hubert v.: „Bildnismalerei“ in: Photographische Mitteilungen, 37. Jahrgang, Heft 22.

14. Über Enface und Profil in primitiven Zeichnungen, vgl. die bei: „Anfänge der Bildniskunst“ genannte Literatur und:

Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie, Bd. II S. 79ff.

in Kinderzeichnungen.

15. Ricci, C.: Kinderkunst, Leipzig 1907.

Katz, David: Ein Beitrag zur Kenntnis der Kinderzeichnungen, „Zeitschr. f. Physiologie u. Psychologie der Sinnesorgane,“ I. Abt. Bd. 41, Heft 4, S. 241ff.

Jessen, Peter: Von der Zeichenkunst unserer Kinder, „Die Werkkunst“, I, Dezember 1905.

Buschken, Georg: Primitive Zeichnungen von Kindern und Wilden, „Die Umschau“ X, 24.

Lewinstein, Siegfried: Kinderzeichnungen, Leipzig 1905. Hier ein ausführliches Literaturverzeichnis.

16. Lange, Julius: Darstellung des Menschen.

17. Burckhardt, Jacob: Beiträge.

Westendorp, Karl: Die Anfänge der französisch-niederländischen Porträttafel, S. 59f.

18. Simon, Karl: Vorderansicht und Seitenansicht, „Zeitschr. f. Ästhetik“, 1907, Heft 3. (Dieser Aufsatz wurde mir erst während der Korrektur bekannt. Simon gibt eine nähere Übersicht über die historischen Verhältnisse.)

Haarhaus, Julius, R.: Die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam, in: Ztschr. für bildende Kunst, 1898/99.

III. Das Problem der Ähnlichkeit

1. Steinen, Karl v. d.: Durch Zentral-Brasilien, Leipzig 1886.
Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie, II, S. 154.
Hirn, Yrjö: Ursprung der Kunst, S. 292.
2. Lange, Julius: Darstellung des Menschen.
Walter, Julius: Geschichte der Ästhetik im Altertum, Leipzig 1893.
Müller: Theorie der Kunst bei den Alten.
3. Kemmerich, Max: Anfänge der Porträtmalerei, S. 41 ff.
4. Burckhardt, Jacob: Beiträge: „Das Altarbild".
Sonnenfels, Josef v.: Vom Verdienste des Porträtmalers, Wien 1762, S. 15.
5. Kemmerich, Max: a. a. O. Vorwort u. Einleitung.
Gomperz, Th.: „Über einige psychologische Voraussetzungen der naturalistischen Kunst," Beilage zur Münch. Allgem. Zeitung 1905, Nr. 160 u. 161.
6. Lipps, Theodor: Ästhetik, II. Bd.
Kalischer, Edith: Über künstlerische Wahrheit, „Zeitschrift für Ästhetik", 1906.
7. Walter: Geschichte der Ästhetik im Altertum.
8. Jolles: Der Begriff der Naturwahrheit, Freiburg i. Br. 1907.
9. Kalischer, Edith: Analyse der ästhetischen Contemplation, Züricher Inauguraldissertation, Leipzig 1902, S. 28 ff.
Poppe, Theodor: Von Form und Formung in der Dichtkunst, „Zeitschr. f. Ästhetik," 1906.
10. Groos, Karl: Der ästhetische Genuß, S. 215 ff.
11. Popp, Herrmann: Malerästhetik.
12. Neumann, Karl: Rembrandt, Bd. I, S. 167 ff.
Kirchbach, Wolfgang: Über das Sehen der Maler, „Kunst für Alle", Bd. III.
Linde, Max: Über das künstlerische Sehen, „Atelier," 1896, Heft 18.
13. Dorbec, P.: Les Portraits de Mme Récamier, „Le Carnet", 1902, Juillet.
Renouvier, J., Histoire de l'art pendant la révolution, Paris 1863.
Récamier, Mme: Souvenirs et correspondence, Paris 1860.
14. Lux, A. W.: „Porträt oder Photographie", „Daheim", 1907, Nr. 15.
15. Kirchbach, Wolfgang: Über die Ähnlichkeit von Bildnissen, „Kunst für Alle", Bd. IV. Dazu:
— Kunstwart, 1889/90, S. 165.
16. Riehl, A.: Bemerkungen zum Problem der Form in der Dichtkunst, Vierteljahrsschrift für wissensch. Philosophie, 1897|1898.
17. Boecklin, Arnold: Aussprüche zitiert bei:
Schick: a. a. O. S. 383/84.
Floerke: a. a. O. S. 88/89 ff.

IV. Darstellungsmittel und Ausdrucksfaktoren

1. Wundt, W.: Völkerpsychologie, Bd. II.
2. Lipps: Ästhetik. in: „Systematische Philosophie", S. 372.
3. Hamann, Richard: Rembrandts Radierungen, Berlin 1906, S. 27.
4. Scheffler, Karl: Max Liebermann, München und Leipzig 1907.

5. Lichtwark, Alfred: Die Erziehung des Farbensinnes, Berlin 1902.
Plehn, Anna: Das Weiß in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Kunst für Alle, Bd. XXII.
Ewald, A.: Die Farbenbewegung, Erste Abteilung, Gelb, Berlin 1676.
— Beiträge zur Kulturgeschichte der Farben, in: Preußische Jahrbücher, 1904.
Volbehr, Theodor: Die Neidfarbe Gelb, Zeitschrift für Ästhetik, 1906.
Seydlitz, W. v.: Über Farbengebung, Stuttgart und Berlin 1900.
Magnus, H.: Die geschichtliche Entwickelung des Farbensinnes, Leipzig 1877, S. 41 ff.
Marty, K.: Die Frage nach der geschichtlichen Entwickelung des Farbensinnes, Wien 1879.
Fechner: Vorschule, S. 100, 104, II., 218.
Mach, Ernst: Analyse der Empfindungen, 2. Aufl., Jena 1900, S. 75, Anm.
6. Boecklin, Arnold: Aussprüche zitiert bei:
Floerke: a. a. O. S. 112 ff.
Frey: a. a. O. S. 119 f.
7. Wyl, W.: Lenbach, S. 42.
Cohn, Jonas: Über die Gefühlsbetonungen der Farben, Wundts „Studien" Bd. X., S. 590 ff.
8. Kalischer, Edith: Analyse der ästhetischen Contemplation, S. 44.
Peltzer, Alfred: Die ästhetische Bedeutung von Goethes Farbenlehre, Heidelberg 1903.
9. Herrmann, C.: Ästhetische Farbenlehre, Leipzig 1876, S. 67.
Volkelt, J.: Die Farben und die Seele, Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, 1881.
10. Lipps, Th.: Ästhetik, Systematische Philosophie, S. 358.
Köstlin, Karl: Ästhetik, Tübingen 1869, S. 467 ff.
Volkelt, J.: Ästhetik, S. 262 ff.
11. Knille: Grübeleien eines Malers über seine Kunst, Berlin 1887, S. 36.
12. Neumann, Carl: Rembrandt, Bd. II, S. 531 ff.
13. Hirn, Yrjö: Ursprung der Kunst, S. 76, Anm.
14. Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie, Bd. I.
15. Ebbinghaus, K.: Psychologie,
16. Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie, Bd. I.
17. Lehmann, Alfred: Das Bildnis in der deutschen Malerei.
18. Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie, Bd. I.
19. Lange, Julius: Darstellung des Menschen.
Sittl: Die Gebärden der Griechen und der Römer, Leipzig 1890.
20. Grosse, Ernst: Kunstwissenschaftliche Studien, Tübingen 1900, S. 221.
Seydlitz, W. v.: S. zitiert in seinem Aufsatze über Japanische Malerei (Neue Deutsche Rundschau 1897) den „größten Schriftsteller des modernen Japan", der sich über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit in gleichem Sinne, wie Shin-zau ausspricht.
21. Mach, Ernst: Populär-Wissenschaftliche Vorträge, Leipzig 1896.
Dessoir, Max: Ästhetik, S. 122 f., 130, 175.
Sauerland, Max: Deutsche Bildnisse vor hundert Jahren, „Die Freude", Düsseldorf 1906, S. 94.
22. Wölfflin, Heinrich: Die klassische Kunst, 2. Aufl., München, S. 211, 78.
23. Neumann, Carl: Rembrandt, Bd. II, R. 452.

Sonnenfels, Josef v.: Vom Verdienste des Porträtmalers S. 40.
24. Herrn Geheimrat Prof. Dr. J. Lessing verdanke ich den Hinweis auf die Verwandtschaft der Spiegel- und der Bilderrahmen in Italien. Vgl. auch: Lessing, Julius: Italienische Rahmen, im Kunstgewerbeblatt, 2. Jahrgang, Nr. 1.
25. Voss, G.: Bilderrahmen im Berliner Kunstgewerbe-Museum, Kunst für Alle, Bd. II.
Fechner, G. Th.: Vorschule der Ästhetik, II, S. 179ff.
Dessoir, M.: Ästhetik, S. 141ff.
26. Wie weit meine Ausführungen über die „qualitative Bedeutung des Quantitativen", sich mit denen Georg Simmels decken, die er vor Jahren in einem Kolleg über Formprobleme in der bildenden Kunst entwickelte, kann ich leider aus dem Gedächtnis nicht mehr feststellen, ebenso wenig, ob der Wortlaut des Zitates genau ist.
Simmel, Georg: Über ästhetische Qualitäten. Vortrag in der Psychologischen Gesellschaft zu Berlin, 1903. Autor-Referat in der Ztschr. für pädagogische Psychologie 1905, S. 208ff.
Esswein, H.: Bild und Bildgröße, „Kunst für Alle", Bd. XX.
27. Simmel, Georg: Der Bilderrahmen, „Tag", 18. November 1902.
28. Grosse, Ernst: Anfänge der Kunst, S. 52ff., 93ff.
Falke, Jakob von: „Costüm und Mode", Zur Kultur und Kunst, Wien 1878.
Kleinwächter, Friedrich: Zur Psychologie der Mode, „Deutsche Zeit- und Streitfragen", Berlin 1880.
Herrmann, Emanuel: Naturgeschichte der Kleidung. Wien 1878.
Lipps, Theodor: Über die Symbolik unserer Kleidung, Nord und Süd, 1885.
29. Grosse, Ernst: Anfänge der Kunst, S. 109f.
30. Lichtwark, Alfred: Das Bildnis in Hamburg, Einleitung.
31. Neumann, Carl: Rembrandt, Bd. II, S. 397ff.
32. Brücke, Ernst: Theorie der bildenden Künste.
33. Grosse, Karl, Anfänge der Kunst, S. 81ff.
34. Lichtwark, Alfred: Das Bildnis in Hamburg, Einleitung.
35. Meyer, Theodor, A.: Das Stilgesetz der Poesie, S. 76ff. Leipzig 1901.
36. Ricci, Corrado: Kinderkunst, Deutsch, Leipzig 1907.
37. Wackernagel, Wilhelm: Kleine Schriften, Bd. I, S. 236.
38. Helmholtz, Hermann v.: Populär-wissenschaftliche Vorträge, I, S. 17.
39. — ebendort, I, S. 73ff., III, S. 61f.
Über die Bedeutung der dritten Dimension in der bildenden Kunst vgl. Simmel, Georg, im I. Bd. der Ztschr. f. Ästhetik und die Entgegnung von Gustav Münzel im II. Bande.
40. Hildebrand, Adolf: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, S. 30ff.
41. Riegl, Alois: Das holländische Gruppenporträt, S. 205f.
42. Stevenson, R. A. M.: Velasquez, Deutsch. München 1904, S. 79f.
43. Burckhardt, Jacob: Das Porträt in der italienischen Kunst.
44. Stevenson, R. A. M.: Velasquez, S. 81f., 107f.
45. Brücke, Ernst: Theorie der bildenden Künste.

V. Die Probleme der Gruppe

1. Lange, Julius: Darstellung des Menschen.
2. Lipps: „Ästhetik", in: Systematische Philosophie, S. 350ff.
   Külpe, Oswald: Der assoziative Faktor in der Ästhetik.
   Ebbinghaus, Herrmann; Psychologie, S. 569ff.
3. Helmholtz, Herrmann v.: Populär-wissenschaftliche Vorträge, S. 17.
4. Neumann, E.: „Die Ökonomie und Technik des Lernens", „Die deutsche Schule", 1903, Heft 3—6.
5. Lipps, Külpe, Riegl: a. a. O.
6. Stevenson. R. A. M.: Velasquez, S. 123f.
7. Burckhardt, Jacob: Das Porträt in der italienischen Kunst.
8. Schaeffer, Emil: Das Florentiner Bildnis, S. 58.
   Über das Gothaer Liebespaar:
9. Gebhardt, Carl: Repertorium 1905, Scheibler 1904, Karl Simon 1906, Schubring: Preuß. Jahrbücher, 1904.
10. Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie, Bd. I, S. 233ff.
11. Sauerland, Max: Philipp Otto Runge, „Das Museum", 1907.
12. Riegl, Alois: Das holländische Gruppenporträt.
    Neumann, Carl: Rembrandt, Bd. I, S. 87ff., 225ff., Bd. II, S. 449.

VI. Psychologie der Selbstdarstellung

1. Jacob Burckhardt: Emil Schaeffer, Alfred Lehmann, Karl Woermann a. a. O.
   Buerkel, Ludwig v.: Die Selbstbildnisse von Malern in den Uffizien, „Über Land und Meer", 1905.
2. Friedländer, Max: Die Ausstellung altniederländischer Gemälde in Brügge, Kunst und Künstler, 1903.
3. Wölfflin, Heinrich: Dürer, München 1905, S. 29, 31, 137.
   Heidrich, Ernst: Zur Datierung von Dürers Münchner Selbstporträt, Repertorium, 1907, Heft 4.
4. Guhl, Ernst: Künstlerbriefe, Berlin 1880. 2. Aufl. Bd. II, S. 359ff.
5. Neumann, Carl: Rembrandt, Bd. II, S. 484ff.
   Stahl, Fritz: Wie sah Rembrandt aus? Berlin 1906.
6. Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, Leipzig, Reclam, III. Buch, S. 253f.
7. Wilde, Oscar: Fingerzeige, Deutsch, Minden i. W.
8. Hamann, Richard: Der Altersstil Goethes, Rembrandts und Beethovens, „Die Rheinlande", 1907.
9. Dessoir, Max: Ästhetik, S. 245f., 251f.
10. Wölfflin, Heinrich: Dürer, S. 29ff.
11. Muther, Richard: Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. München 1894.
12. Mach, Ernst: Analyse der Empfindungen, Jena 1900, 2. Aufl., S. 13, 3. Anm.
13. Ebbinghaus, Hermann: Psychologie, S. 523ff., 606ff.
    Westendorp, Karl: Anfänge der französisch-niederl. Porträttafel, S. 64.

14. Schmidt-Rimpler: Über Kurzsichtigkeit, „Deutsche Rundschau", 1906, Februar.
15. Segantini, Giovanni: in: Franz Servaes G. S., Wien 1901, S. 100f., 76ff.
16. Bezold, Fr. v.: Über die Anfänge der Selbstbiographie, „Zeitschrift für Kulturgeschichte", 1894, Bd. I.
17. Dilthey, Wilhelm: Über die Einbildungskraft des Dichters, Philosophische Aufsätze, Zeller gewidmet, Leipzig 1887.
Dessoir, Max: Ästhetik, S. 250ff.
Löwenfeld, Felix: Über die geniale Geistestätigkeit, Leipzig 1903.
Hausegger, Fr. v.: Die künstlerische Persönlichkeit, München.
Das Jenseits des Künstlers, Wien 1893.
18. Hirn, Yrjö: Der Ursprung, S. 146.
19. Hamann, Richard: Rembrandts Radierungen, S. 9.
Die Mitteilungen über das Porträt des K. Fabritius verdanke ich der Liebenswürdigkeit Dr. Schreys in Frankfurt a/M.
20. Wölfflin, Heinrich: Dürer, S. 29.
21. Burckhardt, Jacob: Kultur der Renaissance, Leipzig 1899, 7. Auflage, Bd. II, S. 148.
22. Schaeffer, Emil: Das Florentiner Bildnis, S. 170f., 43, 58f., 80, 86, 101, 152, 155, 189, 197.
23. Waetzoldt, Wilhelm: Die Kunst der Frühgestorbenen, „Grenzboten", 1904.
24. Meier-Gräfe, Julius: Corot und Courbet, Leipzig 1905.
25. Woermann, Karl: Ismael und Anton Raphael Mengs, „Zeitschrift für bildende Kunst", 1894.
26. Vischer, Robert: Rubens, Berlin 1904.
27. Justi, Carl: Velasquez, Bd. I. S. 295. Bd. II. S. 3. 320, 323.
28. Loeser, Charles: Die Handzeichnungen der Kgl. Bibliothek zu Turin, Repertorium 1899.
29. Gronau, Georg: Tizians Selbstbildnis in der Berliner Galerie, „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen", 1907, Heft I.
Justi, Carl: Velasquez, Bd. I, S. 229.
Muther, Richard: Geschichte der englischen Malerei, Berlin 1903, S. 264 ff.
30. Carl Neumann, Richard Hamann, Fritz Stahl: a. a. O.
31. Reynolds, Joshua: Akademische Reden, Deutsch, Leipzig 1893.
Ortlepp, Paul: Sir Joshua Reynolds, Straßburg 1907.
32. Loga, Valerian v.: Goya, Berlin 1902.
Bertels, Kurt: Francisco Goya, München u. Leipzig 1907.
Oertel, Richard: Francisco de Goya, Bielefeld u. Leipzig 1907.
33. Schmidt, H. A.: Arnold Boecklin, im IV. Bande des Boecklinwerkes der Photographischen Union.
Floerke, Gustav: Zehn Jahre mit Boecklin, München 1901.
Frey, Adolf: Arnold Boecklin, Stuttgart 1903.
34. Hirn, Yrjö: Der Ursprung der Kunst, S. 16 f., 300 f.
35. Burckhardt, Jacob: Griechische Kulturgeschichte, Bd. III, S. 51 ff., Berlin u. Stuttgart 1903.
Bahr, Herrmann: Dialog vom Marsyas, „Neue Rundschau", 1904.
36. Guhl, Ernst: Künstlerbriefe, Bd. I, S. 1 ff.; Bd. II, S. 3 ff. Dazu die Briefe der betr. Künstler.

37. **Vasari**: Bd. VI. S. 48.
38. **Kakuzo, Okakuro**: Moderne Probleme der Malerei, Kiel 1907, S. 16 f.
39. **Neumann, Carl**: Rembrandt, Bd. I, S. 111 ff.
    Floerke, Hanns: Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte, München u. Leipzig 1905, S. 1 ff.; 85 ff., 123.
40. **Houbraken, Arnold**: „Groote Schouburgh".
41. **Floerke, Hanns**: Studien, S. 120 ff.
    Habich, Georg: Alte und neue Akademien, „Die Kunst für Alle", Bd. XIV.
    Muther, Richard: Deutsches Künstlerleben im 15. und 16. Jahrhundert, „Grenzboten", 1885.
    Woermann, Karl: Die alten und die neuen Kunstakademien, Festrede, Düsseldorf 1879.
    Westendorp, Karl: Anfänge der französisch-niederländischen Porträttafel, S. 11.

Sachregister

Namenregister

Abbildungsverzeichnis

Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

